

**UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID**  
**FACULTAD DE FILOLOGÍA**  
**Departamento de Filología Inglesa**



**RAZA Y GÉNERO EN LA OBRA DE AUDRE LORDE**

**MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR**  
**PRESENTADA POR**

**M<sup>a</sup> Pilar Sánchez Calle**

Bajo la dirección de la doctora

Esther Sánchez-Pardo González

**Madrid, 2002**

**ISBN: 978-84-8466-383-6**

**© M<sup>a</sup> Pilar Sánchez Calle, 1995**

**TESIS DOCTORAL**

**RAZA Y GÉNERO EN LA OBRA DE AUDRE LORDE**

**María Pilar Sánchez Calle**

**Directora: Dra. Esther Sánchez-Pardo Gonzalez**

**DEPARTAMENTO DE FILOLOGÍA INGLESA**

**UNIVERSIDAD COMPLUTENSE**

**MADRID, 1995**

A mis padres

A mi hermana Victoria

## AGRADECIMIENTOS

Creo que escribir los "Agradecimientos" es uno de los momentos más esperados por todos los doctorandos. La tesis está terminada y es hora de recordar a las personas que nos han ayudado en esta tarea.

En primer lugar, quiero agradecer a mi directora, la Dra. Esther Sánchez-Pardo el estímulo intelectual, la ayuda y el apoyo prestados durante estos años, además de la confianza que siempre ha mostrado en mi trabajo, animándome, cuestionado mis ideas y sugiriendo nuevas vías cuando cundía el desaliento.

A mi familia, por su apoyo moral y por todo el tiempo que me han regalado para que me concentrara en desarrollar esta investigación.

A Alberto Egea Fernández-Montesinos, de la Universidad de Miami, porque sin su apoyo logístico y su disponibilidad para atender mis peticiones de material bibliográfico, la tarea de elaborar esta tesis habría resultado más difícil.

A Inmaculada Cobos Fernández, cuyo sentido del humor ha aliviado muchas tensiones y ha favorecido mi objetividad a la hora de enfocar ciertos temas.

Y, por último, a Nieves Pascual Soler, por haber compartido tantos momentos buenos y malos relativos a la realización de la tesis, por sus sugerencias y opiniones sobre algunos aspectos de la misma y, sobre todo, por estar siempre ahí cuando las circunstancias eran adversas.



### **Elegy in rock, for Audre Lorde**

A child, I cherished a polyhedron of salt  
my father brought up from under Detroit  
the pure crystal from a deep mine.  
The miracle was it felt hard and clear  
as glass and yet the tongue said tears.

My other treasure was a polished shard  
of anthracite that glittered on my palm,  
harder, fiercer than the soft coal  
we shoveled into the basement furnace.  
Coal halfway to a diamond?

More than once we talked about rocks  
for which you had a passion, curiosity  
fired by adventure, reading the landscape  
with eye and pick, cliffs that confided  
in a lover's whisper their history.

Obsidian, the obvious: it can take  
an edge, can serve as a knife  
in ritual or in combat, as your fine  
dark deep voice could pour out love  
could take an edge like a machete.

Carnelian lips, black and rose marble  
metamorphosed rock blasted into beauty:  
but what you are now that only the work  
remains is garnet, not a flashy  
jewel, native, smouldering, female.

Garnet: the blackest red,  
color of the inner woman, of deep sex,  
color of the inside of the lid closed tight  
while the eye still searches  
for light in itself.

Sand is the residue,  
the pulverized bones of mountains.  
Here on the great beach in summer  
the sea rolls over and bares  
slabs of tawny sand that glitter:

little buffed worlds of garnet  
pool like the shadows of old blood  
under the sun's yellow stare.  
On my palm they wink, this shading  
like rouge stippling the sand.

You told me of a garnet big as a child's  
head, you told me of a garnet glowing  
like women's stories pulled from the dust,  
garnets you freed into the sun,  
lying on your palm like summer nights.

Rich darkness I praise, dark richness,  
the true color of a live pulsing heart,  
blackberries in strong sunlight,  
crow's colors, black tulip chalices,  
the city sky glowering from the plain.

Audre, Audre, your work shines on in the night  
of the world, the blaze of your words  
but your own female power and beauty  
are gone, a garnet ground into powder  
and dissolved in wine the earth drinks.

**Marge Piercy**

## ABREVIATURAS

### Poesía

*The First Cities (TFC)* (1968)

*Cables to Rage (CR)* (1970)

*From a Land Where Other People Live (FLWOPL)* (1973)

*New York Head Shop and Museum (NYHSM)* (1974)

*Coal (Coal)* (1976)

*Between Ourselves (BO)* (1976)

*The Black Unicorn (TBU)* (1978)

*Chosen Poems -Old and New (CP)* (1982)

*Our Dead Behind Us (ODBU)* (1986)

*Undersong (Undersong)* (1992)

*The Marvelous Arithmetics of Distance (TMAD)* (1993)

### Prosa

*The Cancer Journals (TCJ)* (1980)

*Zami: A New Spelling of My Name (Zami)* (1982)

*Sister Outsider (SO)* (1984)

*A Burst of Light (ABL)* (1988)

## ÍNDICE

I. INTRODUCCIÓN	1
II. MUJERES AFROAMERICANAS: EXPERIENCIA VITAL Y DISCURSO	17
III. PROSA	25
1. <i>THE CANCER JOURNALS</i> (1980): LA ESCRITURA COMO TERAPIA	25
1.1. Introducción	25
1.2. Elementos formales	27
1.3. Cuerpo, identidad y diferencia	29
1.4. El yo que escribe ( <i>writing self</i> ) y el yo escrito ( <i>written self</i> )	36
1.5. Funciones de la escritura	37
1.6. Conclusiones	41
2. IDENTIDAD, MITO Y DIFERENCIA EN	
<i>ZAMI: A NEW SPELLING OF MY NAME</i> (1982)	43
2.1. Autobiografía: Cuestiones de género ( <i>genre</i> ) y género ( <i>gender</i> )	43
2.1.1. Un poco de historia	43
2.1.2. Presupuestos masculinos en las teorías autobiográficas y su aplicación al análisis de textos autobiográficos femeninos	47
2.1.3. Nuevas teorías y prácticas autobiográficas femeninas	52
2.2. Autobiografía de mujeres negras: Tradición, evolución y renovación	57
2.2.1. Características	57
2.2.2. Tradición, evolución y renovación	62

2.3. "Biomitografía", elementos formales y mito en	
<i>Zami: A New Spelling of My Name</i> , de Audre Lorde	68
2.3.1. "Biomitografía"	68
2.3.2. Elementos formales	72
2.3.3. Mito	76
2.4. Raza, lesbianismo y "The house of difference"	80
2.4.1. Raza	81
2.4.2. Lesbianismo	86
2.4.3. "The house of difference"	92
2.5. "Matrilinealidad"	95
2.5.1. Madre y creatividad	96
2.5.2. Fortaleza, supervivencia y diferencia	98
2.5.3. Tradición cultural y legado materno	101
2.5.4. Barreras, silencios e incomprensiones	102
2.6. Hogar, alienación y viaje	104
2.6.1. Hogar y alienación	104
2.6.2. El viaje	108
2.7. Conclusiones	110
3. EL LENGUAJE Y LA ACCIÓN:	
<i>SISTER OUTSIDER</i> (1984) Y <i>A BURST OF LIGHT</i> (1988)	113
3.1. Perspectivas críticas	113
3.2. <i>Sister Outsider</i>	121
3.2.1. Conclusiones	144
3.3. <i>A Burst of Light</i>	146

3.3.1. Conclusiones	166
IV. POESÍA	169
1. AUDRE LORDE	
Y LA TRADICIÓN POÉTICA DE LAS MUJERES AFROAMERICANAS	169
1.1. Cultura, historia y exclusiones	169
1.2. El mundo artístico de las poetas afroamericanas: elementos comunes	174
2. ¿EXISTE UNA POESÍA LESBIANA?	179
2.1. Escritura lesbiana: Definiciones	179
2.2. Tradición, características y temas	180
2.3. Lectores	186
3. RELACIONES DE AUDRE LORDE	
CON MUJERES DEL TERCER MUNDO	188
3.1. Mujeres del Tercer Mundo y feminismo	189
3.2. La diversidad y sus problemas	191
4. AUDRE LORDE Y ADRIENNE RICH	195
5. APROXIMACIONES CRÍTICAS A LA POESÍA DE AUDRE LORDE	200
6. LA OBRA POÉTICA DE AUDRE LORDE:	
ASPECTOS FORMALES Y TEMAS	224
6.1. Forma y estilo	224
6.2. Temas	226
6.2.1. Niñez y adolescencia	227
6.2.2. Relaciones familiares	232
6.2.3. Identidad racial y sexual	246
6.2.4. Amor	254

6.2.5. Poemas míticos _____	264
6.2.6. Denuncia social y política _____	276
6.2.7. Reflexión sobre la articulación de la experiencia vital _____	293
6.2.8. Viajes _____	297
6.2.9. Muerte _____	302
6.2.10. "Martha", "Prologue" _____	311
V. CONCLUSIONES _____	319
VI. APÉNDICE _____	332
VII. BIBLIOGRAFÍA _____	339

## I. INTRODUCCIÓN

La elección del tema de esta tesis vino motivada por dos razones fundamentales, en primer lugar, nuestro interés por la literatura afroamericana contemporánea y en segundo, el deseo de realizar una investigación sobre una autora con cierto prestigio y reconocimiento en Estados Unidos pero cuya obra no se hubiera difundido mucho en España. Audre Lorde, escritora nacida en Nueva York en febrero de 1932 y fallecida en noviembre de 1992 en St. Croix, Islas Vírgenes (EE.UU.), posee una obra variada e interesante que ofrece una visión de la identidad femenina afroamericana contemporánea y una reflexión sobre los elementos integradores y disgregadores que la componen. A través de ella, hemos profundizado en la literatura afroamericana, sus claves históricas y sus tendencias actuales.

Hemos titulado este trabajo "Raza y género en la obra de Audre Lorde" porque éstos son los elementos clave en la identidad plural de la autora que ella se esfuerza en articular y definir con sus propio lenguaje a lo largo de toda su obra, aunque somos conscientes de que la obra de Lorde va más allá de la articulación de la raza y el género. Lorde es una mujer negra y muchas más cosas: poeta, madre, activista, lesbiana, etc. Nuestra autora muestra en su obra que el proceso de formación de la identidad es complejo y que, junto a los elementos clave que conforman la misma, se encuentran otras identidades provisionales y cambiantes.

Su tratamiento de la raza y el sexo abarca reflexiones sobre el racismo y sexismo de la sociedad. El objetivo de éstas es promover el debate público sobre estas cuestiones y llamar la atención sobre la complejidad del fenómeno de la opresión y los factores que la fomentan, como el silencio sobre la propia experiencia y las definiciones impuestas



durante siglos, especialmente a mujeres, afroamericanos, y demás marginados de la historia. La lucha de Lorde por nombrarse a sí misma está alejada del narcisismo y la recreación de interioridades nimias. Su voz artística avanza del "yo" al "nosotros". Para ella, lo personal es político porque, en primer lugar, considera que su poder procede de lo personal y desea que éste sea utilizado para promover un cambio social y, en segundo, porque está convencida de que al expresar su realidad particular puede influir en las relaciones sociales, económicas y humanas.

La separación de las esferas pública y privada ha favorecido la opresión y el engaño para las mujeres, obligándolas a adoptar diferentes imágenes y actitudes según el ámbito en el que se encontraran. Al utilizar lo personal como político, Lorde desea romper la barrera entre lo privado y lo público y adquirir la libertad para nombrar cualquier aspecto de su experiencia o de la de otras personas. Además, la exposición y discusión abierta de aspectos que tradicionalmente han sido considerados personales, como la enfermedad o la propia orientación sexual, pone de manifiesto los componentes sociales y culturales presentes en nuestras pretendidas percepciones "personales". Se favorece así el debate interno con nosotros/as mismos/as y con la sociedad, permitiendo la concienciación sobre las definiciones impuestas y abriendo las puertas a una defensa de la diferencia.

Lo personal no tiene por qué tener relevancia política siempre, pero en el caso de las minorías oprimidas, es importante sacar a la luz experiencias que habían permanecido ocultas o distorsionadas por las definiciones de otros y exponer al examen público la experiencia personal de fenómenos como la opresión debida a la raza, clase, género, nacionalidad, etc. La mujer, y en especial la mujer negra, siempre ha sido considerada un objeto, cuyos deseos y opiniones estaban subordinados a los de otros, por ello, Lorde, al

adquirir autoridad como escritora, se desenmascara y dota a sus experiencias de una dimensión política que puede ser tenida en cuenta o no, pero que está ahí. De este modo, anima a otras personas a que busquen ese poder que procede de lo personal, articulen sus experiencias, las discutan, se comprometan y actúen.

La escritura de Lorde parte de una necesidad de definirse a sí misma y expresar un desacuerdo con el mundo. Utiliza todas las oportunidades para promover un cambio social, denunciando contradicciones entre los discursos y retóricas dominantes y la realidad de las vidas de hombres y mujeres negras, en especial de éstas últimas. No obstante, no hemos de olvidar que para nuestra autora, lo político no prima sobre lo personal, pues ella desea ir más allá de la mera supervivencia y busca la satisfacción y gratificación personales.

Lorde siempre ha defendido la diferencia como hecho enriquecedor y su utilización para desarrollar una perspectiva feminista que haga hincapié en la experiencia de las mujeres afroamericanas y contribuya a dismantelar las estructuras que las oprimen y explotan. Denuncia el rechazo institucionalizado de la diferencia por parte de los que detentan el poder y disfrutan de privilegios a costa de otras personas. La diferencia se ignora, se copia, se considera dominante o se intenta destruir si se clasifica como inferior. En este contexto, diferente es sinónimo de desviado y amenazador.

Nuestra autora está embarcada en el intento de demostrar cómo la diferencia racial, de género y de orientación sexual se ha utilizado para justificar el racismo, sexismo y homofobia, y lucha para que no se confirmen diferencias fundamentales entre las razas y los géneros, a la vez que intenta evitar que la raza parezca invisible.

La interpretación de la diferencia como algo positivo descubre a las personas el poder de la pluralidad interior y permite la construcción de una visión social no opresora.

Además, enriquece las relaciones interpersonales porque hace que veamos a los demás como personas complejas, evitando que nos fijemos en un solo aspecto. Con sus reflexiones sobre la diferencia y su intento por que ésta refleje la diversidad y la unidad, Lorde realiza una contribución decisiva al movimiento feminista.

Su extensa producción poética, que abarca un período de más de veinte años desde la publicación de su primer volumen en 1968 hasta la aparición en 1993 de una obra póstuma, recoge un mundo personal expresado mediante diversas voces poéticas que articulan una identidad plural y en continua formación. En sus poemas, Lorde se esfuerza por nombrar sus diferencias respecto a la sociedad blanca y heterosexual en la que ha vivido la mayor parte de su vida, logrando romper el silencio sobre éstas, favoreciendo una visión positiva de la diferencia y promoviendo el diálogo dentro y fuera de la comunidad afroamericana, dentro de la comunidad de mujeres y entre hombres y mujeres. Este proceso de autodefinición no es sencillo y exige una lucha continua contra el racismo, sexismo e intolerancia de la sociedad hacia las minorías y los que son "diferentes", sin embargo, Lorde lo considera muy necesario para poder ir más allá de la supervivencia y aspirar a una existencia plena y satisfactoria.

Aunque Lorde se considera esencialmente poeta, su obra no se agota con la poesía sino que continúa con dos obras autobiográficas y dos libros de ensayos. En las primeras, Lorde toca el tema de las relaciones entre escritura e identidad en la narración, de su lucha contra el cáncer (*The Cancer Journals*, 1980) y, en su "biomitografía" *Zami: A New Spelling of My Name* (1982), nos relata de modo innovador sus años de infancia y adolescencia, su juventud en Nueva York y, en definitiva, el proceso de formación de su identidad como mujer negra y lesbiana. En sus ensayos, encontramos reflexiones sobre temas variados presentes en su poesía como la raza, el género, la orientación sexual, la

diferencia, la actividad artística junto con experiencias personales y viajes. Es un conjunto heterogéneo no del todo desvinculado de la poesía. Los títulos de estos libros, *Sister Outsider* (1984) y *A Burst of Light* (1988) proceden de poemas individuales y, además, con cierta frecuencia Lorde intercala poemas en el texto en prosa.

La escritura de Audre Lorde posee entidad, interés y diversidad para ser objeto de un estudio serio por nuestra parte, con especial atención a su poesía puesto que su faceta de activista y sus libros en prosa son más conocidos y forman ya parte del canon literario afroamericano.

El análisis de su obra nos permite incrementar nuestro conocimiento de la literatura afroamericana contemporánea, sobre todo en el campo de la poesía, que ha permanecido más relegado. Novelistas como Toni Morrison o Alice Walker son conocidas por el gran público y han sido objeto de numerosos estudios críticos e incluso adaptaciones cinematográficas, sin embargo ¿quién ha oído hablar de las poetas Mari Evans, Nikki Giovanni, Pat Parker, Sonia Sanchez o Lucille Clifton, entre otras?

Al rastrear la tradición literaria afroamericana en busca de conexiones y divergencias con la obra de Lorde, descubrimos la importancia de la raza y el género en la escritura afroamericana desde las primeras narraciones de esclavos. No hemos de olvidar tampoco que fueron dos poetas, Lucy Terry (1730-1821) y Phyllis Wheatley (1753?-1784), las que inauguraron esta tradición literaria. A pesar de todo, la producción literaria de escritoras negras siempre ha permanecido en segundo plano, tanto en los años veinte durante el Renacimiento de Harlem, dominado por figuras masculinas, como en los cincuenta y sesenta durante el "Black Arts Movement". Sólo la reciente atención prestada a obras escritas por autoras negras ha permitido rescatar a importantes figuras femeninas como Zora Neale Hurston y Maya Angelou, reivindicadas como precursoras por muchas

escritoras negras contemporáneas. Nuestra investigación da un paso más en ese sentido, pues la obra de Lorde participa de temas y motivos presentes en la tradición afroamericana y también se distancia y ofrece un nuevo tratamiento de otros, pero contribuyendo siempre a la construcción de una identidad femenina fuerte y positiva.

Antes de iniciar este trabajo nos asaltó el miedo a que nuestra investigación fuera otro ejercicio crítico más realizado desde los parámetros imperantes en nuestra sociedad, es decir, desde una perspectiva blanca, heterosexual y occidental, y nos preguntamos si no serían más válidos los análisis realizados por una persona más cercana a la experiencia vital que Lorde refleja en sus obras. Es posible que así sea y probablemente se puedan advertir en nuestro trabajo sesgos ideológicos o de otra índole que sean cuestionables. Sin embargo, estamos de acuerdo con Lorde en que no es necesario haber vivido en la época de Shakespeare para analizar sus obras (*Sister Outsider* 1984, 44). No es absolutamente necesario compartir la misma experiencia vital ni habitar en el mismo entorno para realizar un trabajo serio sobre cualquier autor/a. Es más, un cierto distanciamiento favorece el rigor necesario en este tipo de trabajo. Hemos seguido el llamamiento que hace Lorde a las mujeres blancas en uno de sus ensayos, animándolas a conocer la obra de las autoras negras. Hacerlo ha supuesto un reto y nos ha conducido a cuestionarnos muchas de nuestras opiniones respecto a la raza, el género y la orientación sexual, descubriendo a veces un racismo y sexismo interiorizado del que no éramos conscientes. Aunque no siempre lo hayamos conseguido, creemos que con esta investigación estamos participando de la construcción de esa "house of difference" promovida por Lorde y sentando las bases para un diálogo entre mujeres blancas y negras, e incluso abriéndolo en el más amplio sentido multicultural.

Nuestra aproximación a la obra de Lorde se ha llevado a cabo desde la perspectiva de la crítica feminista y afroamericana contemporánea. Aunque en la bibliografía que aparece al final detallamos las obras utilizadas, quisiéramos destacar aquí algunas de las que más nos han servido como introducción al tema y punto de partida: *"Race", Writing and Difference* (1986), *Black Literature and Literary Theory* (1984), ambos editadas por Henry L. Gates, *The New Feminist Criticism* (1985), editada por Elaine Showalter, en especial el conocido artículo de Barbara Smith "Toward a Black Feminist Criticism" (1977) incluido en esa antología; *Stealing the Language. The Emergence of Women's Poetry in America* (1986), de Alicia Ostriker, *The Safe Sea of Women* (1990), de Bonnie Zimmerman, *A Poetics of Women's Autobiography* (1987), de Sidonie Smith y *Black Feminist Thought* (1990), de Patricia Hill Collins. Todas estos volúmenes nos han proporcionado los primeros conocimientos sobre la raza, el género, la poesía y la autobiografía de mujeres, la escritura lesbiana y el pensamiento feminista afroamericano, necesarios para estudiar la producción literaria de Lorde. A partir de ellas hemos accedido a otros libros y ensayos críticos dedicados a aspectos concretos de la obra de Lorde que comentaremos más adelante, sin que hasta la fecha se haya publicado un estudio completo sobre la obra de nuestra autora, razón adicional para justificar este trabajo.

En numerosas ocasiones, Audre Lorde ha expuesto la intención política y no meramente estética de su poesía y su obra en general. Para Lorde, el arte por el arte carece de sentido y la poesía no es un juego retórico sino una necesidad vital para las mujeres, resultado de la introspección y reflexión sobre la propia experiencia y la de otros. Aunque defiende su individualidad y busca la satisfacción personal, hechos ambos que se reflejan en su obra, sus textos también poseen una dimensión colectiva. Al nombrarse a sí misma con sus propias palabras, Lorde desea servir de ejemplo a otras mujeres que

todavía no hayan encontrado su voz y un espacio propio y concienciarlas de que es posible articular la experiencia vital sin esperar a que otros lo hagan por ellas. Esto justificaría el enfoque más temático que estilístico dado a nuestra investigación. Somos conscientes de que en literatura, la forma siempre es fundamental y en especial en poesía, donde el lenguaje se lleva hasta sus últimas consecuencias. Lorde cuida con esmero la forma, tanto en poesía como en prosa. Hemos analizado el estilo y las estrategias formales más relevantes utilizadas por la autora, algunas muy innovadoras como veremos, sin embargo, nuestro interés se ha centrado más en el aspecto temático e ideológico de su obra, es decir, cómo Lorde se define a sí misma, cómo construye los significados que conforman su identidad y cómo éstos tienen una dimensión política y pública.

Hemos dividido nuestro trabajo en dos grandes secciones, prosa y poesía. Aunque Lorde es fundamentalmente poeta, hemos preferido hablar de la prosa en primer lugar para que el/la lector/a se familiarice con la experiencia vital y los temas que Lorde desarrollará en su poesía antes de tomar contacto con ésta. Estos dos bloques están precedidos por un capítulo titulado "Mujeres afroamericanas: Experiencia vital y discurso" que hemos considerado necesario para contextualizar la obra de Lorde, situarla dentro de la tradición literaria de mujeres negras y comprender mejor sus temas y estrategias artísticas. La vida de las mujeres negras siempre ha estado condicionada por la opresión de raza y género, lo cual ha favorecido el carácter dialógico de sus textos, dado que han debido negociar sus propios discursos sobre la raza y el género con los discursos impuestos. Además, en este apartado nos referimos a la búsqueda de la autoridad literaria que llevan a cabo las escritoras negras mediante la redefinición de la tradición y la relevancia concedida a conceptos como ruptura y contradicción en sus relaciones con sus antecesoras literarias y autoras contemporáneas. Finalizamos con un recorrido por la escritura femenina

afroamericana de los años sesenta a los ochenta donde observamos un nuevo tratamiento de las intersecciones de raza, clase y género. Esto forma parte de la reivindicación positiva de la propia identidad por parte de las escritoras negras y el rechazo a definiciones impuestas sobre la misma.

En la sección "Prosa", el primer apartado titulado "*The Cancer Journals* (1980): La escritura como terapia" analiza esta breve obra de Lorde publicada en 1980, basándonos en crítica autobiográfica feminista y en artículos que tratan el tema de la "autopatografía", es decir, la narración autobiográfica de la enfermedad o incapacidad física. El tema de la enfermedad está ausente de la mayoría de la teoría autobiográfica y tampoco se le ha dedicado a *The Cancer Journals* mucha atención crítica en comparación a otras obras en prosa de esta autora. Intentamos, pues, con este apartado subsanar esa deficiencia y analizamos las relaciones entre escritura e identidad y el papel de la escritura para restituir la integridad a un cuerpo y un yo fragmentados.

El siguiente capítulo, "Identidad, mito y diferencia en *Zami: A New Spelling of my Name* (1982)" está dedicado a este libro, uno de los más conocidos de nuestra autora y sobre el que quizá más se haya escrito. Para analizarla, hemos empleado principalmente crítica autobiográfica feminista y afroamericana.

En este apartado exponemos en primer lugar los presupuestos masculinos que subyacen en la mayoría de las teorías contemporáneas de la autobiografía, analizamos por qué no son válidos para una aproximación a la autobiografía femenina y nos referimos a algunas de las alternativas teóricas que ofrece la crítica feminista para el análisis de la autobiografía escrita por mujeres. A continuación, realizamos un recorrido por la autobiografía femenina afroamericana, señalando los orígenes y las características fundamentales de esta tradición, que sirven de marco para estudiar *Zami*. Después, nos



centramos directamente en *Zami: A New Spelling of my Name*, analizando en primer lugar los elementos formales y la función del mito en la obra, la construcción de la identidad racial y sexual de la protagonista y su concepto de la diferencia. Posteriormente, nos referimos a la matrilinealidad y los motivos del hogar, la alienación y el viaje, muy comunes todos ellos en la tradición autobiográfica afroamericana, y de especial relevancia en esta obra.

En el apartado tercero de este bloque, "El lenguaje y la acción: *Sister Outsider* (1984) y *A Burst of Light* (1988)" estudiamos los libros de ensayos *Sister Outsider* y *A Burst of Light*. Este último, aparte de ensayos, incluye extractos de un diario personal de Lorde, lo cual añade un marcado carácter autobiográfico. Antes de analizar estas obras que combinan lo personal con lo teórico, exponemos algunas reflexiones de críticas afroamericanas sobre las dificultades que los negros, y en especial las mujeres negras, han tenido y tienen a la hora de acceder a la teoría. Entre sus propuestas para superarlas, se encuentran el aunar pensamiento y acción y la incorporación de características del pensamiento afrocéntrico y la experiencia personal en los análisis teóricos.

También consideramos que la crítica personal es fundamental a la hora de estudiar estas obras de Lorde, puesto que en ellas encontramos el intento de articular lo personal y lo teórico de modo conjunto. Son estos aspectos los que centran nuestro análisis de *Sister Outsider* y *A Burst of Light*. En el primer libro, estudiamos la presencia en los ensayos de la experiencia de Lorde, la voz narrativa y las reflexiones de la autora sobre diversos temas presentes desde siempre en su poesía; en el segundo, analizamos sobre todo cómo articula la autora su yo en la situación límite que supone estar enferma de cáncer. La enfermedad ejerce un efecto disgregador en la identidad de Lorde que ésta combate, haciendo que su lucha por la integridad física e interior sean paralelas.

En la siguiente sección de nuestra investigación, "Poesía", analizamos la creación poética de Lorde. Antes de centrarnos en sus estrategias poéticas y en el contenido de sus poemas, incluimos unos apartados en los que relacionamos su poesía con la tradición poética de las mujeres afroamericanas, repasamos las opiniones críticas más destacadas sobre su actividad poética, indagamos en la existencia de una poesía lesbiana y establecemos los vínculos artísticos, ideológicos y políticos de Lorde con las mujeres del Tercer Mundo y con la poeta Adrienne Rich, a quien nuestra autora se ha sentido siempre especialmente cercana.

Analizamos en el primer capítulo de esta sección, "Audre Lorde y la tradición poética de las mujeres afroamericanas" las relaciones de la poesía afroamericana con la cultura blanca norteamericana y nos referimos a las razones de su exclusión y marginalización por parte de ésta. También aludimos brevemente a las principales poetas negras hasta la época actual, señalando su situación marginal en los panoramas literarios hasta los años sesenta y aduciendo las razones para este cambio de consideración. Por último, caracterizamos el mundo artístico de las poetas afroamericanas y estudiamos la presencia o no de estos rasgos en la poesía de Audre Lorde. Si antes habíamos hecho una introducción general al discurso de las mujeres negras, con este apartado situamos la obra poética de Lorde en relación a la tradición literaria de las poetas negras.

Una de las definiciones que Lorde se otorga es la de lesbiana, además Lorde participó del auge de la articulación de una identidad lesbiana mediante la poesía a mediados de los años setenta. Esto justifica nuestro interés por indagar en la existencia de una poesía lesbiana, que tratamos en el siguiente capítulo, "¿Existe una poesía lesbiana?". En primer lugar, reflexionamos sobre la escritura lesbiana y mostramos la búsqueda de una tradición poética lesbiana y de un nuevo lenguaje por parte de estas

poetas, así como la presencia de temas y estrategias poéticas comunes. Por último, introducimos el tema de los destinatarios de la poesía lesbiana y si es excluyente del público lector.

Hemos incluido el apartado tercero, "Relaciones de Audre Lorde con mujeres del Tercer Mundo" porque nuestra autora comparte las reivindicaciones y preocupaciones de estas mujeres respecto a la construcción del feminismo y su dimensión social y política. Mencionamos aquí cómo Lorde participa de los intentos de estas mujeres por mostrar que la opresión femenina es compleja y no se debe únicamente al género, de ahí la necesidad de incluir la raza, la clase, la orientación sexual, etc., como categorías de análisis en la teoría feminista. También abogan por una concepción plural de la identidad y una consideración positiva de las diferencias dentro del propio yo y las existentes entre las mujeres. Es en estos aspectos donde la aportación de Lorde al pensamiento feminista ha sido más destacable. Finalmente, hacemos referencia a los nuevos riesgos y retos que tal diversidad ha provocado en el movimiento feminista, entre los que destacamos el "tokenism" y los intentos, en muchos casos fallidos, de generalizar sobre la experiencia femenina que vayan más allá de un grupo concreto.

Con el breve capítulo "Audre Lorde y Adrienne Rich" queremos resaltar la importancia de Rich en la obra y vida de Lorde y mostrar un ejemplo de interdependencia creativa entre dos mujeres de distinta raza, educación y entorno, pero que han establecido un diálogo respetando esas diferencias, obteniendo ambos resultados muy positivos desde el punto de vista personal y artístico. Repasamos en estas páginas las semejanzas y diferencias en su visión artística y los aspectos en que más se han influido y apoyado mutuamente. Sobre Adrienne Rich existen numerosos estudios críticos, por lo que hemos

decidido ceñirnos a aquellos que tratan su obra, o aspectos de ella, en relación a otros autores.

En "Aproximaciones críticas a la poesía de Audre Lorde", siguiente apartado, efectuamos un recorrido por las ideas críticas más importantes sobre la poesía de Lorde, tratada desde un punto de vista feminista en su gran mayoría. En primer lugar, nos referimos a los algunos estudios y artículos que se ocupan de casi toda la producción poética de Lorde, mencionando el contenido y los rasgos estilísticos utilizados en sus libros pero con distintos objetivos, unos se centran más en el aspecto ideológico y sus contradicciones y otros analizan sobre todo el estatus de la autora como poeta y activista y su relación con la academia y la tradición literaria dominante.

A continuación, mencionamos artículos de autoras que dirigen su atención a algún libro o aspecto de la poesía de Lorde, como el tema del renombramiento o el de las musas. Completamos el capítulo con un repaso a las recopilaciones de poemas publicadas por la autora, poco estudiadas por la crítica, con unas reflexiones sobre la función del proceso de revisión en la poesía de Lorde y una introducción general sobre el contenido y la forma de su libro póstumo de poemas *The Marvelous Arithmetics of Distance* (1993).

En el último apartado de este bloque, "La obra poética de Audre Lorde: Aspectos formales y temas", estudiamos desde un punto de vista formal y temático los poemas a nuestro juicio más relevantes de la autora. Nuestras reflexiones se basan en una lectura personal y detallada de los mismos, teniendo en cuenta además los análisis de poemas y las opiniones de algunas críticas, como complemento y/o contraste a nuestros propios análisis.

Las primeras páginas están dedicadas a las consideraciones generales sobre el estilo de Lorde como el tono de sus poemas, las imágenes, metáforas, tipo de verso, estrofas,

con especial mención de tres estrategias poéticas frecuentes en Lorde, la interrupción de versos, el ritmo vertical y el *apo-koinou*. A continuación, hemos desarrollado nuestra selección de sus poemas. Hemos optado por agruparlos por temas en lugar de analizar cada libro en orden cronológico porque así se ofrece una visión más unitaria de su producción poética, pudiendo apreciar el/la lector/a los motivos fundamentales de su obra y la evolución en el tratamiento por parte de la autora de un mismo tema en distintos libros -obsérvese además que ya hemos caracterizado cada libro individualmente en el apartado dedicado a las opiniones críticas. Además, una selección exclusivamente cronológica hubiera añadido a nuestra investigación un tono de antología que hemos querido evitar.

Somos conscientes de los peligros que una selección implica. Se corre el riesgo de ser reduccionista o de expandirse demasiado. Los límites de nuestra selección no son fijos; hay poemas que podrían estar clasificados bajo diferentes epígrafes y cada subtítulo podría incluir más poemas de los que se citan. Los temas elegidos son los más sobresalientes, en nuestra opinión, para mostrar el mundo artístico y personal de nuestra autora. Entre los poemas designados para ilustrar cada tema, hemos procurado incluir tanto los más populares como otros que lo son menos pero que añaden visiones nuevas o complementarias a los temas tratados en los poemas más conocidos. "Martha" y "Prologue" han sido excluidos de la clasificación general porque consideramos que merecen un comentario especial por sus innovaciones formales, caso del primero, y por actuar a modo de resumen el segundo.

Los poemas sobre la niñez y adolescencia nos revelan cuáles fueron las preocupaciones y traumas infantiles de la autora y su interés por los niños y adolescentes marcados por un ambiente hostil y violento. El tema de las relaciones familiares nos

permite hacernos una imagen de la vida familiar de Lorde y de la influencia materna y paterna en la formación de su identidad. La articulación de su identidad racial y sexual está presente en toda su obra, sin embargo, hemos querido incluir algunos poemas que reflejan este aspecto de modo concreto. El tema del amor y la sexualidad nos descubre un mundo de sentimientos y sensaciones articulados con un lenguaje y unas imágenes innovadoras y directas.

Los poemas de denuncia social y política ilustran la faceta de Lorde como activista y su intento de que sus poemas impulsen un cambio social, aunque esto se advierte también en el resto de su obra. Encontramos poemas sobrecogedores sobre la violencia urbana de la sociedad moderna y sus efectos, en especial en la comunidad afroamericana. Los mitos que Lorde articula en *The Black Unicorn* muestran su búsqueda de unas raíces africanas para la identidad afroamericana y ofrecen imágenes visionarias de un pasado legendario que Lorde conecta con la realidad y dota de proyección de futuro. Respecto a la reflexión sobre la actividad artística, es algo que casi todos los creadores llevan a cabo y que posee un gran interés, por ello también lo hemos incluido aquí. Por último, señalaremos que los poemas de viajes reflejan el deseo de la autora de que su mirada poética abarque el mundo y los poemas sobre la muerte muestran cómo se enfrenta Lorde a este hecho que se convirtió en real y cercano tras descubrirse un cáncer de pecho.

Después del capítulo V en el que exponemos nuestras conclusiones a este trabajo, hemos añadido un "Apéndice" donde ofrecemos un listado de los poemas que aparecen en los tres volúmenes recopilatorios de Audre Lorde. Por último, detallamos en el apartado VII, dedicado a la bibliografía, las fuentes primarias y secundarias utilizadas en esta investigación. Con esta introducción, esperamos haber señalado las características más sobresalientes del pensamiento y la obra de Audre Lorde y haber despertado interés por

su poesía, su prosa y sus ensayos, además de contribuir a un mejor conocimiento de la literatura afroamericana. Al estudiar a esta escritora, resaltamos las importantes contribuciones de las autoras negras, que han enriquecido e innovado el discurso literario y ampliado la noción de lo universal en relación a la literatura y a la vida.

## II. MUJERES AFROAMERICANAS: EXPERIENCIA VITAL Y DISCURSO

Las mujeres negras encarnan dos de las identidades más marginales del mundo occidental. En nuestra cultura, además de una identidad física, la raza blanca y el género masculino generan una visión del mundo. La codificación que los varones blancos realizan de la raza negra y de las mujeres queda patente en expresiones tales como "pensar como una mujer" y "actuar como un negro", ambas basadas en ideas preconcebidas sobre los modos de ser, actuar y pensar de las mujeres y los negros. Por tanto, en la visión del mundo del hombre blanco, uno de los comportamientos con connotaciones más negativas sería el pensar y actuar como una mujer negra (Bethel 1982, 178).

La experiencia vital de las mujeres negras está determinada por la opresión de raza, sexo y por extensión, clase. Sin embargo, según Valerie Smith (1989a, 47), tal formulación sugiere que las mujeres negras experimentan la misma opresión que los hombres negros -la raza- y que las mujeres blancas -el género-. Esto situaría la experiencia vital de las mujeres negras en el punto de intersección entre la de los hombres negros y la de las mujeres blancas, eliminándose así su especificidad. Como alternativa, las críticas negras feministas afirman que la raza influye decisivamente en la experiencia del género y viceversa. Por consiguiente, al referirnos a las mujeres negras siempre habremos de tener en cuenta la raza y el género en estrecha relación. Si en estos dos factores encontramos las causas de la opresión, también ahí hallaremos las claves de un nuevo concepto de liberación y plenitud para la mujer negra (V. Smith 1989a, 47).

Los textos de las escritoras afroamericanas se caracterizan por su carácter dialógico, dada la simultaneidad de los discursos de la raza y el género. Su compleja situación como "the other of the other(s)" conlleva una relación de diferencia e



identificación con esos otros, lo cual propicia un diálogo interno entre los diferentes aspectos del yo plural de las mujeres negras, elemento clave de su identidad.

Esta aproximación al discurso femenino afroamericano está basada en la noción de "dialogismo y conciencia" de Mikhail Bakhtin (Henderson 1989, 18). Las escritoras negras utilizan el discurso del "otro" con familiaridad, y, como el "otro", establecen un diálogo contestatario con los discursos hegemónicos y no hegemónicos. Con respecto a los primeros, el discurso de las mujeres negras aparece marcado por la diferencia de raza y de género, y con respecto a los segundos, su discurso establece otras diferencias y similitudes. Es desde estos dominios sociales y discursivos, a la vez homogéneos y heterogéneos, desde donde las mujeres negras escriben y se construyen a sí mismas, lo cual les concede la autoridad necesaria para hablar y comprometerse desde y con un discurso a la vez dominante y no hegemónico (Henderson 1989, 18-20).

Este carácter dialógico y estas similitudes en la escritura de las mujeres afroamericanas, consecuencia, como hemos visto, de las intersecciones de raza y género influyen en el concepto que estas escritoras poseen de las influencias literarias y en su relación con la tradición y con sus antecesoras literarias (V. Smith 1989a, 48). Estamos de acuerdo con la opinión de Diane Sadoff (cit. en V. Smith 1989a, 49) al afirmar que las escritoras negras no comparten la "angustia de las influencias" que Harold Bloom atribuye a los escritores blancos. Según Michael Awkward (1989, 3), la opresión de raza y género intensifica la necesidad de establecer una herencia matrilineal y un vínculo con antecesoras literarias y sus modos de articular su experiencia vital como mujeres negras para sustentar sus propias vivencias y sus deseos de autodefinición.

La teoría de Harold Bloom manifiesta, según el crítico afroamericano James Snead, una tendencia general en la cultura occidental: la resistencia a la repetición y la insistencia

en la superación y mejora en relación a los antepasados literarios (1984, 66). Henry Louis Gates (1984) y Robert Stepto (1979) contemplan esta misma tendencia en el canon afroamericano, donde escritores negros intentan dejar atrás las teorías de sus precursores acerca de la experiencia vital y la creatividad de los negros y procuran establecer sus propias prioridades.

Estamos de acuerdo en que esta búsqueda de la autoridad como escritoras es un paso necesario para cualquier mujer que quiera dedicarse a la actividad artística y formar parte de una tradición expresiva y un canon abrumadoramente masculinos. Las teorías que describen la inscripción del yo masculino en un canon masculino como un acto literariamente competitivo carecen de validez para explicar las relaciones de las escritoras afroamericanas contemporáneas con sus predecesoras literarias. Para Judith Gardiner (1981, 356), las mujeres afroamericanas intentan establecer un nexo de unión con sus precursoras femeninas. Mientras que el hombre, educado en la búsqueda de la independencia y la autonomía, considera a la escritura como otro área en el que debe superar a sus precursores. A juicio de Gardiner, la mujer, a quien se le ha enseñado a desarrollar capacidades de protección, dependencia y empatía en relación con su madre, considera la escritura como una ocasión especialmente propicia para una interacción textual con figuras maternas. Más que enfrentarse a sus antecesoras, las escritoras negras las reclaman como modelo para basar su rebeldía y su búsqueda de definiciones propias.

Mientras que la escritura de mujeres negras redefine la tradición y la subvierte al sugerir que este término no es más que "una fábula crítica" utilizada para favorecer una serie de textos considerados canónicos, Hortense J. Spillers (1985, 251) afirma que para la comunidad de escritoras negras la tradición es una cuestión de discontinuidades literarias que muestran diversos períodos de concienciación en la historia de los

afroamericanos. Spillers piensa que las escritoras afroamericanas no son fieles a una jerarquía de significados que se desarrollan de modo lineal, como solemos entender por "influencia", y enfatiza así la necesidad de considerar la ruptura y la contradicción como elementos clave en la relación entre las escritoras contemporáneas y sus antecesoras literarias. Además, para establecer este "diálogo de la diferencia" y "dialéctica de la identidad" que hemos mencionado anteriormente, debemos situar a estas escritoras en perspectiva junto a otros/as escritores/as angloamericanos/as y establecer relaciones entre los distintos géneros: poesía, novela, teatro y escritura no fictiva (Spillers 1985, 258).

Como vemos pues, la relación de las escritoras negras con la tradición literaria afroamericana es de ruptura y revisión de las inscripciones e historias que "los otros" han realizado de su experiencia como paso previo para escribirse a sí mismas. Las mujeres negras reescriben historias canónicas sobre ellas mismas y además revisan las formas genéricas convencionales que conforman esas historias. Con esta actividad, las escritoras afroamericanas participan en un diálogo con los discursos del otro(s). Este proceso de ruptura -entendida como la respuesta inicial a discursos hegemónicos y no hegemónicos- y revisión -reescritura o relectura de inscripciones previas- afirma la necesidad y la importancia de que las mujeres negras se escriban a sí mismas y su propia historia (V. Smith 1989a, 30-31; Awkward 1989, 4).

La posibilidad de utilizar la propia voz en todos sus matices para expresar la totalidad del yo constituye una lucha recurrente en la tradición de estas escritoras desde el siglo XIX hasta el momento presente. En sus obras, las escritoras negras han tratado el tema de la opresión como dilema discursivo, es decir, la problemática relación de la mujer negra con el poder y el discurso (Christian 1985a, 233-34). El silencio es un elemento a tener en cuenta pues la literatura afroamericana se puede resumir en un

movimiento desde el silencio impuesto hasta la articulación de una voz propia. En este proceso intervienen los discursos del otro(s) que hablan por y sobre las mujeres negras.

La tradición literaria de las escritoras negras revela una conexión entre ellas a nivel psíquico, intelectual, emocional y físico. De igual modo, la búsqueda común de la propia identidad es el paso previo a una valoración positiva del yo, que implica el rechazo de las definiciones impuestas sobre su identidad y experiencia como mujeres negras. Sin embargo, su autodefinición se contempla como una amenaza por parte de la cultura blanca y masculina porque cuestiona ese "poder de nombrar" que desde siempre ha estado en sus manos (Bethel 1989, 184).

La comunidad negra tampoco se libra de actitudes sexistas. En los años cincuenta y sesenta observamos en la literatura femenina afroamericana un énfasis, en especial en la novela, en el sentido de comunidad como reflejo de una creciente concienciación sobre la identidad negra. Ello resultaría positivo para el progresivo fortalecimiento de los afroamericanos, tendente a la vez a idealizar las relaciones entre hombres y mujeres negros, a achacar el sexismo de la comunidad negra solamente al racismo, o a la justificación de la superioridad de los hombres negros frente a las mujeres negras. En los años setenta se produjo un cambio. La audiencia a la que se dirigen los/as escritores/as es específicamente negra y en las obras de numerosas escritoras, tanto novelistas como poetas, la comunidad negra aparece como una amenaza para la supervivencia y el *empowerment* de las mujeres, que tienen que luchar contra el sexismo y la violencia en sus comunidades. La sociedad blanca debe cambiar pero también la negra ha de revisar y criticar sus actitudes hacia las mujeres.

En la segunda mitad de los setenta y en los años ochenta, las obras de escritoras afroamericanas siguen exponiendo básicamente cómo la interrelación entre sexismo y

racismo influye en la vida de las mujeres negras. Para algunas escritoras como Toni Morrison, no hay salida ni posibilidades de redención para muchas de las protagonistas de sus novelas. Otras como Alice Walker ven posibilidades de fortalecimiento para las mujeres negras si éstas participan en la creación de una comunidad que pueda alterar las definiciones imperantes sobre los afroamericanos. Otras autoras proponen diferentes caminos como, por ejemplo, una vuelta a la sabiduría de la cultura africana, para la que el cuerpo y el espíritu son uno de tal modo que la armonía se alcance mediante la relación entre el individuo y la comunidad. África y las mujeres africanas se convierten, pues, en modelos alternativos de una nueva feminidad. Este vínculo con las mujeres africanas se extiende a las mujeres negras de otros países y áreas geográficas, con lo cual se amplían sus horizontes y su visión de sí mismas y del mundo (Christian 1985a, 243-44).

En los años ochenta continúa en la escritura de mujeres negras el análisis de las intersecciones de raza, clase y género en la comunidad negra y un nuevo tratamiento de temas como la sexualidad y, en particular, las relaciones lesbianas entre mujeres negras, tema que no habremos de confundir con el de la amistad y los vínculos emocionales entre las mismas, presente en toda la literatura afroamericana femenina.

Los afroamericanos han utilizado material occidental con elementos expresivos propios en su literatura (Awkward 1989, 10). Mediante estos actos de apropiación, transforman los sistemas expresivos y culturales de occidente para articular, con su propia voz y en su propio contexto, su experiencia vital. Porque, como señala Mikhail Bakhtin, "Language ... becomes 'one's own' only when the speaker populates it with his own intention, his own accent, when he appropriates the word, adapting it to his own semantic and expressive intention" (1981, 293-294, cit. en Awkward 1989, 8). Entre estos elementos específicamente afroamericanos podríamos destacar la utilización por parte de

las autoras del *blues* y el folklore africano, los espirituales, o la implícita relación que existe en los textos afroamericanos entre estructura e ira (Awkward 1989, 11).

La posibilidad de expresar las intensas relaciones emocionales entre mujeres negras constituye la esencia de esta identificación entre ellas, lo cual ha originado un tipo de cultura folk y de literatura oral basada en sus experiencias y cuyo lenguaje y modos de expresión reflejan las realidades de sus vidas como mujeres negras en una cultura blanca y patriarcal.

Las mujeres de color ya no pueden ser consideradas marginales en la historia común de las mujeres americanas. La comprensión de su realidad y su imaginación literaria son esenciales para la transformación de la sociedad (Christian 1985a, 247).

Las escritoras negras han conseguido desplazar su yo del margen al centro de su propia escritura, lo cual es un tributo adquirido después de un siglo de actividad literaria. Gran parte del éxito de la literatura afroamericana femenina radica en la capacidad de las escritoras negras para comunicarse con los otro(s) en una gran variedad de discursos, hablando, eso sí, desde la especificidad de su experiencia vital como mujeres y como negras. Como señala Mae G. Henderson, esta literatura aspira a ser universal y posee también un sentido de la diferencia y la diversidad. El objetivo de estas escritoras no es desplazarse del margen al centro sino permanecer en los límites del discurso, hablando desde la ventajosa posición del "insider/outsider". Mantener esta posición permite contemplar al otro y también lo que el otro no puede ver, enriqueciéndose así el entendimiento propio y el del otro (1989, 36).

Como personas marcadas por la raza y el género, las mujeres negras hablan y escriben con una gran variedad de voces. Su discurso no reprime las diferencias ni las similitudes con los otros sino que expresa un compromiso para descubrir al otro en sí

mismas, favoreciendo una dialéctica interna entre las distintas partes del yo plural, y una externa, con los discursos del otro(s) (Henderson 1989, 36-37).

### III. PROSA

#### III.1. *THE CANCER JOURNALS* (1980): LA ESCRITURA COMO TERAPIA

##### III.1.1. Introducción

En 1978, Audre Lorde sufrió una mastectomía, operación en la que le fue amputado el pecho derecho a consecuencia de un cáncer. Dos años después, en 1980, Lorde publicó *The Cancer Journals*, donde narra su experiencia con la enfermedad y reflexiona sobre lo que ésta supuso en su vida.

Es ésta una obra autobiográfica en la que encontramos *auto*, *bios* y *graphé* pero no una autobiografía en el sentido literal de la palabra. El libro muestra el proceso de rearticulación y reinscripción de yo que la autora lleva a cabo para contrarrestar la alienación que la enfermedad le produce física y psíquicamente. Su feminismo le permite hacer frente al cáncer de modo innovador, conectando la marginación que cualquier enfermedad trae consigo con la del género, raza y orientación sexual (Couser 1991, 68). Lorde cumple así su deseo de "decir lo indecible" y de hacer su diferencia corporal visible, rompiendo así los tabúes sociales con respecto a la enfermedad y sus secuelas físicas y psicológicas. Además, como bien dice Julia Watson (1992, 143), las mujeres, al hacer públicas experiencias de invisibilidad, necesariamente escriben contra las normas del género autobiográfico, entendido tradicionalmente como un discurso masculino institucionalizado que ha dificultado que las mujeres expresen sus diferencias.

Al utilizar la escritura como terapia para curarse a sí misma y ofrecerla como instrumento de curación para otras personas, Lorde otorga otro significado a la muerte y



recupera el equilibrio físico y psíquico. Gloria Orenstein considera que para comprender el arte como terapia es necesario analizar las dimensiones metafóricas de la enfermedad con objeto de desmitificarla, como hace Susan Sontag en *Illness as Metaphor* (1978). Junto con otras artistas, nuestra autora participa con su escritura en la creación de metáforas que la definan como "healer" y no como enferma. La artista se convierte así en la "curadora" que, a través de su arte, supera la enfermedad. No se trata de ocultarla sino de resaltar la actitud activa del sujeto autobiográfico en su lucha contra su dolencia (1985, 456).

En nuestra opinión, *The Cancer Journals* comparte algunas de las características de lo que Sidonie Smith denomina "Autobiographical Manifestos" (1993, 154). En primer lugar, este texto ha sido escrito por una persona que por su género (mujer), raza (negra) y orientación sexual (lesbiana) ha sido considerada "el otro del otro" pero que rechaza la soberanía del denominado "sujeto universal", enfrentándose a las identidades que éste le ha asignado. Lorde se sitúa como sujeto y abandona el estatuto de objeto al que había sido confinada (S. Smith 1993, 157-58).

Otro rasgo que este libro comparte con los manifiestos autobiográficos es su propósito de sacar a la luz historias y experiencias que habían permanecido al margen de los discursos privilegiados por la sociedad, en este caso, la experiencia de la enfermedad, que como señalamos anteriormente siempre se ha intentado silenciar. *The Cancer Journals* convierte la historia individual en una ocasión para analizar la confluencia de elementos opresivos de origen social, psicológico, económico y político (S. Smith 1993, 160).

Como escrito autobiográfico, *The Cancer Journals* despliega una interpretación individual de una experiencia propia. Lo personal es político. Presenta además un cuestionamiento de la tradicional dicotomía entre lo público y lo privado. Estamos frente

a una politización de lo privado y una personalización de lo público. Además, Lorde articula en esta obra una identidad concreta en un tiempo y un lugar perfectamente delimitados, insistiendo así en la temporalidad y espacialidad de la misma.

Al sacar a la luz una experiencia privada, Lorde la dota de una dimensión pública y pretende ser la voz de otras personas que carecen de la oportunidad de expresar sus vivencias. Desde su posición marginal, critica ciertos valores culturales de su sociedad, contribuyendo a consolidar la viabilidad de una posición no universal.

El yo textual inscrito en *The Cancer Journals* no enfatiza el aspecto retrospectivo característico de las autobiografías al estilo tradicional, ni pretende la autora que el texto refleje su yo como un espejo. Este yo textual encierra esperanza y vislumbra la posibilidad de cambio, está dotado de una dimensión de futuro.

En resumen, podemos considerar que *The Cancer Journals* es un manifiesto autobiográfico pues cumple la mayoría de las características que Sidonie Smith atribuye en su crítica a estas obras. La relación entre subjetividad y poder siempre aparece en primer plano. Se cuestionan las representaciones con pretensión de universalidad y se insiste en una nueva articulación del yo, que en algunas ocasiones encierra una visión utópica (S. Smith 1993, 163).

### **III.1.2. Elementos formales**

*The Cancer Journals* incluye ensayos narrativos, una selección de textos procedentes del diario de la autora fechados e intercalados en el texto principal en *itálicas*. La introducción, fechada en agosto de 1980, está dividida en tres apartados, el primero y el tercero son ensayos y el segundo incluye numerosos extractos breves de su diario,

escritos seis meses después de su operación y que se extienden por un período de casi dos años.

El primer capítulo propiamente dicho se titula "The Transformation of Silence into Language and Action", expuesto originalmente como presentación oral en la reunión anual de la MLA celebrada en 1977. Cronológicamente, este texto es anterior a la introducción pues todavía no se le había diagnosticado a Lorde un tumor maligno en el pecho. El segundo capítulo, "Breast Cancer. A Black Lesbian Feminist Experience" comienza con cuatro extractos de su diario, uno anterior y tres posteriores a la mastectomía, como anticipo de la secuencia temporal que vamos a encontrar en este apartado que incluye los momentos inmediatamente anteriores y posteriores a la operación.

"Breast Cancer: Power versus Prosthesis", tercer capítulo, también se remonta al momento en que la autora se descubrió un bulto en el pecho pero se centra más en reflexiones hechas a partir de la operación. El capítulo está fechado en marzo de 1979.

Los títulos de los capítulos II y III fijan el tema central de los mismos de modo directo: ambos hacen referencia a "Breast Cancer". El título del segundo menciona la perspectiva concreta bajo la cual Lorde desarrolla su ensayo: su experiencia del cáncer vivida por una mujer lesbiana y negra. El cáncer de mama ha sido y será una experiencia universal sufrida por muchas mujeres, sin embargo, la autora quiere dejar claro su particular enfrentamiento con esta enfermedad desde su identidad racial y sexual, con las dificultades y apoyos específicos que esto conlleva. En el título del tercer capítulo se vuelve a repetir "Breast Cancer" pero ahora Lorde va a hacer de su rechazo a las prótesis una postura política.

Lo que más nos llama la atención de la disposición formal del libro es la discontinuidad cronológica del texto. Carece de un desarrollo lineal. Encontramos

constantes movimientos hacia el pasado en forma de inclusión de extractos de diario o con la simple mención de una fecha. Asimismo, es destacable el hecho de que la introducción tenga una fecha posterior al último capítulo. Según Cheryl Clarke, todo esto apunta a un movimiento circular en el modo de integrar esta crisis en la vida de Lorde (1981, 149). La disposición tipográfica del texto indica además su resistencia a escribir prosa mediante una sucesión de párrafos. Recordemos que Lorde es ante todo poeta, y, como ha manifestado en entrevistas, no se siente cómoda escribiendo de modo *lineal*. Intercala poemas, extractos de sus diarios, etc. y utiliza cursivas para romper la monotonía del texto y subrayar su discontinuidad. Esta será también una característica de su "biomitografía" *Zami* (1982). Para Clarke, la discontinuidad del texto reside además en la dificultad de explicar a otros la experiencia del dolor físico y el miedo a recordar lo que se siente (1981, 152).

### III.1.3. Cuerpo, identidad y diferencia

Parece obvio afirmar que nuestros cuerpos nos permiten estar y actuar en el mundo. Sin embargo, hasta hace poco las reflexiones sobre el cuerpo estaban ausentes de los escritos autobiográficos, quizá porque sólo somos conscientes de que tenemos y somos cuerpos cuando estamos heridos o enfermos (Couser 1991, 66). Virginia Woolf señala que la ausencia de la enfermedad como tema literario tiene que ver con el dominio de los puntos de vista masculinos en el discurso literario, que se corresponde con la tendencia a negar la intervención del cuerpo en la vida intelectual y espiritual y a privilegiar la mente respecto al cuerpo en el pensamiento occidental (Woolf 1948, cit. en Couser 1991, 68). Sherry Ortner considera que la subordinación universal de las mujeres se debe a que

a éstas se las asocia más estrechamente con la naturaleza que a los hombres, lo que a su vez se basa en la caracterización de las mujeres como seres definidos y limitados por su anatomía (1974, 74).

A juicio de Sidonie Smith, el cuerpo parece ser el lugar más cercano para el sujeto autobiográfico, el terreno sobre el cual construir una identidad coherente, continua y estable. Pero el cuerpo, tan cercano como parece de la conciencia de nuestro propio yo, también puede alterar la estabilidad de las identidades que construimos basándonos en él. En definitiva, el cuerpo no siempre asegura la correspondencia entre sujetos y sus identidades culturales (1993, 128).

Biddy Martin y Chandra Talpade Mohanty asocian el hogar con ideas de seguridad y protección. Sin embargo, el sujeto autobiográfico puede en un momento dado considerarse un/a extraño/a en su propio cuerpo y darse cuenta de que la idea que tenía del hogar era una ilusión basada en la exclusión de historias de opresión y resistencia, en la represión incluso de las propias diferencias (Martin y Mohanty 1986, 195). Esta experiencia de alienación con el propio cuerpo se deriva de la relación de éste con los significados culturales que el *cuerpo político* le asigna (S. Smith 1993, 128).

Según Judith Butler, sólo ciertas partes del cuerpo se tienen en cuenta en la consolidación de la identificación sexual, partes que deben cumplir funciones específicas y estar situadas en lugares apropiados para ser consideradas normales (1990, 114). Algo similar ocurre en el caso de la identificación racial o étnica. De este modo, algunos sistemas discursivos fragmentan el cuerpo y establecen identidades a través de diferencias, normalizan unos cuerpos y convierten a otros en grotescos. El cuerpo así categorizado se asocia con los factores que amenazan la estabilidad del *cuerpo político* (S. Smith 1993, 129-130).

El sujeto autobiográfico se enfrenta con estas clasificaciones a la hora de escribir. A pesar de la influencia que las mismas ejerzan, la autobiógrafa puede encontrar maneras de resitirse a ellas. Según Biddy Martin, el proceso de escritura se convierte en una posibilidad de cambio pues las prácticas de autorrepresentación iluminan la construcción múltiple y contradictoria de la subjetividad en sus intersecciones con ideologías de género, raza y sexualidad (1988, 82). Al escribir, pues, las experiencias de su cuerpo, el sujeto autobiográfico comienza un proceso de concienciación crítica respecto a las relaciones de su cuerpo con el *cuerpo cultural* y el *cuerpo político* (S. Smith 1993, 131).

Esta reflexión sobre las relaciones entre las autobiógrafas y sus cuerpos ilustra muy bien lo que vamos a encontrar en *The Cancer Journals*. El primer hecho al que la autora ha de enfrentarse es a la realidad de la amputación de su pecho y la influencia que esto tiene en su manera de contemplar su propia realidad y la realidad exterior.

Desde las primeras páginas, Lorde se cuestiona el sentido de su propia identidad porque como bien dice Jeanne Perreault, "...[A] changed body means both a changed relationship with the world and a changed self" (1988, 8). Dada la discontinuidad cronológica del texto, no hay una progresión en el tratamiento de este tema. En cada apartado observamos el vaivén continuo de las reflexiones, dudas y preguntas de Lorde con respecto a la identidad. La autora no desea resultar demasiado triunfalista o positiva, aunque logre asumir su enfermedad como afirma en las últimas páginas. El proceso de aceptación de su nuevo cuerpo y la influencia de este nuevo paisaje corporal en su visión de sí misma no es fácil y no está cerrado. Eso lo percibimos ya en los extractos de su diario incluidos en la introducción. Están escritos seis meses después de la operación y revelan un gran dolor ante su situación que le provoca inestabilidad interior. Es éste un momento de alienación donde la única identidad es el dolor, como leemos en el primer

extracto de su diario "I handle the outward motions of each day while pain fills me poisoning my ... whole existence" (10-11)<sup>1</sup>. En otro de ellos leemos la resistencia de Lorde a aceptar su cuerpo y los cambios que la enfermedad ha introducido en su vida. Se muestra impotente, admite su debilidad e implora por la recuperación de su yo anterior, "I can't accept that turning my life around is so hard ... I want the old me, bad as before" (12). Sigue insistiendo en esta idea en otro extracto del diario donde reconoce lo difícil que es ser fuerte en esas circunstancias. La fragilidad de su sensación de identidad la percibimos cuando afirma "I am defined as other in every group I'm a part of. The outsider, both strength and weakness" (12). La mastectomía ha añadido otra diferencia al cuerpo de Lorde, lo que la convierte más que nunca en "el otro del otro" y ésto le parece una carga difícil de sobrellevar.

Alternan estos momentos con otros en los que la sensación de sentirse otra persona es positiva y la autora alberga esperanzas para el futuro, "But somehow this summer which is almost upon me feels like a part of my future. Like a brand new time, and I'm pleased to know it, wherever it leads" (14). Sin embargo, el miedo no cesa y la ansiedad le hace sumirse en la confusión y en un estado amorfo en el que su identidad se diluye, "...anxiety, is an immobilizing yield to things that go bump in the night, a surrender to namelessness, formlessness, voicelessness, and silence" (14).

La enfermedad ha iniciado un proceso en la vida de Lorde que no ha concluido y que no concluirá. En esta misma introducción, la autora reconoce que sólo a veces se atreve a ser fuerte. No obstante, las palabras finales de este apartado son más alentadoras pues Lorde muestra su alegría por estar viva, se recupera a sí misma como elemento clave

---

<sup>1</sup>Todas las páginas citadas de *The Cancer Journals* corresponden a la siguiente edición: Lorde, Audre. *The Cancer Journals*. San Francisco, CA: Spinsters/Aunt Lute, 1980.

en su supervivencia y, a su vez, se sitúa como parte de un continuo de mujeres que estaban antes y después de su muerte, con lo cual de algún modo su obra no morirá.

En el segundo capítulo del libro, la autora se refiere a la multitud de voces que escucha en su interior cuando tiene que decidir si se va a someter a una mastectomía o no, lo cual nos revela la pluralidad de su identidad que tanto se había esforzado en mantener, "In a sense it was my voices -those myriad pieces of myself and my background and experience and definitions of myself I had fought so long and hard to nourish and maintain- which were guiding me on automatic, so to speak" (31). Reconoce Lorde que, estas múltiples voces, las percibe en el momento en que rememora aquella época antes de plasmarla por escrito. Entonces, no oía voces dentro de sí misma, pues el dolor y la impotencia lo ocupaban todo, por lo cual llega a la conclusión de que si sobrevivió fue porque sin darse cuenta se dejó guiar por dichas voces de su interior. Estas carecían de coherencia y no señalaban la misma dirección sino que incluso eran contradictorias, "I felt as if I was always listening to a concert of voices from inside myself, all with something slightly different to say, all of which were quite insistent and none of which would let me rest" (31). Lo cierto es que lo que predomina en estos momentos es el vaivén de sentimientos, voces e identidades.

Las diferentes aproximaciones que Lorde experimenta hacia su enfermedad son producto de esta variedad de voces dentro de ella, consecuencia a su vez de su definición como mujer negra, lesbiana, feminista, madre y poeta. Estas identidades se solapan e intersectan, según el contexto pero a todas se les proporciona voz (Perreault 1988, 8). Ningún yo independiente mantiene una presencia constante ni aparece sistemáticamente distanciado de estas voces que afirman la pluralidad de su identidad.



En el primer extracto de su diario en este segundo apartado, Lorde expresa una idea de plenitud asociada a la experiencia. Esto contrasta con el segundo extracto en el que se cuestiona su dolor, su sensación de mutilación física y de identidad y su alienación con respecto a su propio yo, "I want to write of the pain I am feeling right now ... for what? For my lost breast? For the lost me? And which me was that again anyway?.... I'm so tired of all this. I want to be the person I used to be, the real me" (24-25). La perspectiva de tener que aceptar un nuevo yo a causa de la operación le parece insoportable. Su percepción de la realidad exterior se diluye y le parece que lo que le está ocurriendo no es verdad.

La sensación de irrealidad y de ser otra persona vuelven a aparecer en este segundo capítulo en los momentos inmediatamente posteriores a la operación. Su primer terror es que la operación le haya amputado no sólo una parte de su cuerpo sino algo más íntimo: su sentido de sí misma (36). La alegría por continuar viva va dejando paso poco a poco a la realidad del dolor y la amputación, aunque este proceso es lento debido al apoyo recibido por parte de amigas, hijos y compañera, y al hecho de que al mirarse al espejo, Lorde todavía no se notaba diferente debido a la gran cantidad de vendas que la cubrían. A medida que se va concienciando más sobre su situación, las voces de su interior enmudecen. Siente la necesidad imperiosa de hallar nuevas vías para enfrentarse a lo que le está pasando y vuelve a experimentar dudas sobre su identidad y su relación con su cuerpo, "...how do I live with myself one-breasted?" (47). Lorde es consciente de que para empezar a amar su cuerpo primero ha de aceptarlo como es, por ello rechaza la prótesis, que sólo resuelve el problema estético. Ningún elemento extraño le hará olvidar la cruda realidad de que sólo tiene un pecho. Repudia la prótesis a pesar de recibir la desprobación del personal del hospital (48-49). En este momento de profunda soledad, nuestra autora

echa de menos el tener modelos que seguir, modelos para una mujer negra y lesbiana, "Where were the dykes who has has mastectomies? I wanted to talk to a lesbian..." (49).

El tercer capítulo insiste más en los métodos para enfrentarse a las consecuencias de la amputación a todos los niveles. Señala la autora su deseo inicial de recuperar el yo que considera perdido con la operación pero todo desde una reflexión más serena y menos angustiada. Lorde sigue teniendo dudas sobre su identidad anterior y sobre sus sentimientos actuales pero ha aceptado que su yo va más allá de su apariencia física. Para lograr la aceptación del propio cuerpo, Lorde propone una mirada hacia nuestro propio yo y una evaluación de nuestras vidas (58). La prótesis perpetua para la mujer la mentira que supone aparentar un cuerpo "normal" como el de la mayoría de la gente siendo consciente de su falsedad. Esta farsa priva a la mujer de instrumentos para enfrentarse a una nueva condición física cuya aceptación requiere reflexión, voluntad y transparencia. Rechaza Lorde la dependencia de su identidad de una definición externa impuesta por la apariencia y reivindica su derecho a definir su propio cuerpo sin fingimientos, abogando por la necesidad de aprender a amar el propio cuerpo y a aceptarse a una misma como solución a los cambios que la enfermedad provoca. Todo este tercer capítulo constituye un alegato contra las prótesis y la dependencia del cuerpo de la mujer de un *cuerpo político*.

Lorde aprovecha su diferencia física como motivo político para denunciar las presiones sociales que sufren las mujeres con respecto a sus cuerpos. Es consciente de cómo los pechos femeninos funcionan como fetiches culturales y cómo han determinado la identidad femenina durante siglos (S. Smith 1993, 151). Para nuestra autora, negar su diferencia con respecto a las mujeres que poseen dos pechos supone habitar un cuerpo imaginario y privarse a sí misma de posibilidades para asumirlo. Mostrar su diferencia

física es para Lorde un acto político y una oportunidad de probar que la apariencia física no es la parte más importante de una mujer. Aunque le falte un pecho, continúa siendo una persona, la misma y diferente a la vez. Además, siempre ha estado en contra de las máscaras y ha abogado por la visibilidad. Siendo coherente consigo misma puede servir como modelo a otras mujeres que quizás vivan esta experiencia en silencio.

#### **III.1.4. El yo que escribe (*writing self*) y el yo escrito (*written self*)**

El yo textual inscrito en este libro está íntimamente ligado al cuerpo, por ello, al referirnos a la multiplicidad de "yoes" que el texto despliega estamos de acuerdo con Jeanne Perreault cuando señala que estos diferentes "yoes" no pueden considerarse discursos porque desfigurarían el yo textual de Lorde que ella mantiene tan vinculado a su yo corporal. La autora no distingue, pues, un yo separado de la pluralidad de su identidad (1988, 8).

Los extractos de su diario en itálica y la exposición más o menos controlada de sus recuerdos, emociones y sentimientos transmiten los vaivenes y tensiones que la autora experimenta con respecto a su situación. El yo textual de los diarios refleja el yo amenazado y herido que escribe paralelamente a su vivencia de la enfermedad pero también encontramos otro yo superviviente más elaborado y no inmediato que ha seleccionado los extractos del diario que van a ser publicados. Este yo reflexiona sobre la experiencia pasada y plasma lo que es demasiado elusivo para ser escrito de modo directo e inmediato en el diario.

### **III.1.5. Funciones de la escritura**

La escritura en esta obra es una práctica política, un acto de salvación y renombramiento. Como sujeto que resiste ("resisting subject"), Lorde desarrolla una escritura también de resistencia (S. Smith 1993, 154). Para nuestra autora, escribir sobre su experiencia con el cáncer es una terapia que le hace enfrentarse al miedo, analizar el dolor que está sufriendo y, de algún modo, fijarlo. Da salida a sentimientos de rabia, frustración e ira. Este autoexamen necesario para escribir sobre sí misma le pone en contacto con su yo más profundo y saca a la superficie instrumentos para hacer frente a la enfermedad. Lorde accede a un conocimiento sobre sí misma del que antes no disponía. Más que nunca, el encontrarse en esta situación requiere una concentración de energías para lograr una actitud de resistencia que evite la victimización. La escritura, junto con el apoyo de una comunidad de mujeres entre las que se encuentran su familia, compañera y otras amistades, le ayudan a desarrollar un sentido interior positivo sobre sus propias capacidades, que será beneficioso para aceptarse a sí misma y asimilar los cambios que la enfermedad ha introducido en su cuerpo y su identidad.

Al escribir sobre esta experiencia tan personal, dolorosa y reprimida por la sociedad, Lorde desea darle una dimensión colectiva, de modo que cualquiera en esa situación pueda recurrir a esta obra como consuelo, instrumento o modelo. Cumpliendo con lo que ha constituido una constante en su vida, Lorde rompe el silencio que existe en nuestra sociedad en torno a la enfermedad y reflexiona además sobre la posibilidad de la muerte, otro tabú. Según Gloria Orenstein, en esta obra lo personal es político porque a la autora no sólo le preocupa vencer su enfermedad sino proponerla como síntoma de desequilibrios políticos y ecológicos del mundo en el que vive. Lorde desea concienciar

a los/as ciudadanos/as de su responsabilidad sobre su salud, puesto que si actúan para contrarrestar dichos desequilibrios del *cuerpo político* contribuirán a su propia curación (1985, 456-57).

Cuestiona además la relación que la mayoría de las mujeres mantienen con sus cuerpos y critica el intento de la sociedad de poseer y definir el cuerpo femenino con su continua presión a adoptar actitudes y prácticas que no distorsionen dichas definiciones de "normalidad". Lorde expone en el último apartado la inseguridad, silencio y alienación que estas actitudes provocan en las mujeres. Con su escritura, desea "decir lo indecible" y dentro de esto se encuentra su visceral rechazo a las prótesis porque perpetúan la asimilación de identidad femenina con pecho femenino, como si esta parte del cuerpo de la mujer representara la totalidad de su identidad -cuya mutilación, por lo tanto, tendría consecuencias muy negativas de cara a la consideración de la propia identidad y autoestima (25, 53).

A lo largo del texto hay multitud de referencias del texto sobre la actividad de la escritura, insistiendo casi todas en la idea de la escritura como terapia para aliviar un dolor, que se torna más intenso si no se expresa. Lorde no lo elimina pero logra controlarlo. También se insiste en la utilidad de narrar esta experiencia para que otros se beneficien de ella: "I realize that if I wait until I am no longer afraid to act, write, speak, be, I'll be sending messages on a ouija board, cryptic complaints from the other side" (15), "I am writing this now in a new year ... so that I or anyone else in need or desire, can dip into it at will if necessary to find the ingredients with which to build a wider construct" (53).

El capítulo I del libro alude en su totalidad a la necesidad de articular la propia experiencia y expresarla, rompiendo así el silencio y la invisibilidad. Es la transformación

del silencio en lenguaje y acción. Se trata de uno de los ensayos más conocidos de Lorde, "The Transformation of Silence into Language and Action", originalmente, y como ya señalamos, un discurso pronunciado en la reunión anual de la MLA en diciembre de 1977 y que aparecerá publicado posteriormente en *Sister Outsider* (1984). Nuestra autora utiliza su experiencia personal con una clara intención política. Comienza narrando el primer episodio de la larga lucha que mantendrá contra el cáncer de mama y que le hizo replantearse su vida y la posibilidad de una muerte cercana. Sitúa su experiencia de la enfermedad como parte del sufrimiento de muchas mujeres por la misma razón, con la diferencia de que ella se atreve a expresarlo y de este modo, ofrecer alternativas a la vivencia en silencio de la misma. Lorde pasa de un "I" a un "we" que incluye a todas las mujeres y de ahí a otro "we" específico con el que conecta con las mujeres negras, "Black women have on the one hand always been highly visible, and so, on the other hand, have been rendered invisible through the depersonalization of racism" (21).

Lorde se da cuenta de que el silencio es una traición al yo y que "Death ... is the final silence" (20). Por lo tanto, si la muerte es el silencio final, la vida entonces debe ser lenguaje, y expresar el yo mediante el lenguaje es un acto de desafío a la muerte (Perreault 1988, 11). Pero la lucha de Lorde no sólo va dirigida contra la muerte física, sino contra las tiranías del silencio (20) impuestas por estructuras políticas y sociales que establecen qué discursos deben escucharse y tener influencia. Por lo tanto, articular el propio yo mediante el lenguaje convierte a Lorde en guerrera. Reconoce que este proceso no es sencillo y confiesa su temor a desenmascarse puesto que eso la convierte en mucho más vulnerable y expuesta a críticas y ataques, "And of course I am afraid ... because the transformation of silence into language and action is an act of self-revelation that always seems fraught with danger" (21). Sin embargo, está dispuesta a hacer frente

a estas dificultades y exhorta a las demás mujeres a que sigan su ejemplo porque que la otra alternativa es la connivencia con las injusticias, la distorsión de la propia identidad y la angustia. La articulación de la propia experiencia no libera de la muerte pero sí puede contribuir a liberar a otras personas (43).

Concluye Lorde afirmando que no es la diferencia lo que inmoviliza sino la incapacidad para expresarla, el silencio. Con sus palabras, desea proporcionar herramientas a todas aquellas mujeres que se sientan oprimidas por las tiranías del silencio anteriormente mencionadas, consiguiendo así "...that the pain not be wasted" (16). Además, considera que puesto que se dedica a la escritura y tiene el privilegio de la voz, es su responsabilidad ser partícipe de las experiencias de otras mujeres, transmitir las y examinar su pertinencia en su propia vida y en la de su comunidad.

Pero la escritura de la propia experiencia también tiene un coste personal elevado. Según Jeanne Perreault, el vínculo entre escribir el yo y ser ese yo es tan fuerte que Lorde teme que, al recrear la enfermedad en palabras, ésta se recree a su vez en su cuerpo y el ciclo comience de nuevo, "...the terror that if I opened myself once again to scrutiny, to feeling the pain of loss, of despair ... then I might also open myself again to disease. I had to remind myself that I had lived through it already" (16). Escribir el yo es útil para que Lorde explore posibilidades hasta ahora desconocidas de sí misma y las haga disponibles a otras personas porque mantener una experiencia en privado es silenciarla. El silencio siempre ha actuado en contra de las mujeres (Perreault 1988, 10).

### III.1.6. Conclusiones

Podríamos condensar las ideas de esta obra diciendo que Lorde intenta transformar un hecho que paraliza y crea impotencia en algo que puede convertirla en una persona más íntegra, humana y dispuesta a seguir luchando. Resulta paradójico pensar que la mutilación puede conducir a la integridad pero la supervivencia de Lorde como persona depende de que sepa incluir en su existencia la pérdida de una parte de su cuerpo muy querida y asociada a numerosas vivencias y momentos placenteros.

Los cuatro apartados en que se divide el libro recorren los mismos temas. Leemos la misma historia una y otra vez pero nuestra autora logra articular su experiencia con gran complejidad y riqueza de aspectos, haciendo que cada lectura sea como si nos enteráramos de su situación por primera vez. No hay progresión en los capítulos sino discontinuidad del yo inscrito en ellos, a lo que contribuyen la mezcla de formas narrativas: diario, exposición, reflexión, etc. Como indica Jeanne Perreault, la escritura de Lorde en esta obra se encuentra muy próxima al cuerpo individual y personal, al cuerpo que muere (1988, 14).

Lorde llegará a afirmar que la pérdida de un pecho la ha convertido en una persona más completa, distorsionando así nociones tradicionales sobre la integridad y la unidad de yo. Eso no quiere decir que este proceso esté terminado ni que el miedo haya desaparecido. La muerte sigue estando presente en sus pensamientos al igual que el dolor. Este libro es una victoria parcial contra la enfermedad y sus consecuencias pero la lucha ha de ser diaria y continua.

La autora ha logrado sobreponerse a la soledad intensa de la enfermedad y no ha querido malgastar el sufrimiento y el dolor, por ello, reafirmando con este libro su teoría



de la diferencia como hecho enriquecedor. Más que nunca, Lorde se proclama diferente pero esa diferencia puede servir para desarrollar nuevas energías personales y redimir a otras personas que vivían la experiencia en el silencio opresivo de un hecho vergonzoso. El aspecto político no está ausente: Lorde critica la fetichización del cuerpo femenino y su consideración social como un objeto cuyas partes han de estar en un sitio y de una manera determinadas para alcanzar el estatus de "normal". También reconoce su agradecimiento y su deuda para con la comunidad de mujeres sin cuyo apoyo no habría podido contar su experiencia.

## **III.2. IDENTIDAD, MITO Y DIFERENCIA EN *ZAMI: A NEW SPELLING OF MY NAME* (1982)**

### **III.2.1. Autobiografía: Cuestiones de género (*genre*) y género (*gender*)**

#### **III.2.1.1. Un poco de historia**

Durante los últimos treinta años han aparecido numerosos libros y artículos que se ocupan de diferentes aspectos del género autobiográfico. William C. Spengemann, en *The Forms of Autobiography* (1980), señala el nacimiento del interés crítico por la autobiografía a finales del siglo XIX y a principios del XX. Entre los fenómenos que potenciaron este interés, nuestro autor destaca el gran número de autobiografías que llegaban al público y la abundancia de ensayos críticos centrados en este género. Para Sidonie Smith existen, sin embargo, unas razones culturales previas que motivaron el interés generalizado por la autobiografía, entre las que se encuentran los movimientos revolucionarios de finales del siglo XVIII y su presión hacia una mayor democratización de la sociedad, el individualismo privilegiado por el romanticismo y, posteriormente, por las nociones victorianas del progreso; la revolución industrial con el mito del hombre que se hace a sí mismo, el darwinismo y su énfasis en la supervivencia de los más capacitados; Freud y los métodos analíticos desarrollados por el psicoanálisis y, finalmente, la gran explosión literaria e intelectual que acompañó a estos avances (1987, 4).

El interés por la autobiografía se intensificó en los primeros años del siglo XX con la obra de Georg Misch, *A History of Autobiography in Antiquity* (1951), que, sin

embargo, no alcanzará gran difusión hasta mediados de siglo. Para esta primera generación de críticos, la fidelidad de la autobiografía a la experiencia vital o *bios* del autobiografiado constituía el elemento fundamental a tener en cuenta, puesto que consideraban la autobiografía como una subcategoría dentro de la biografía. La veracidad se reducía simplemente a una cuestión de factualidad biográfica y no se planteaban nada conflictivo ni problemático respecto al *autos* o sentido de la identidad (Olney 1980, 20).

Esta relación arte-vida tan simplista va a ser rechazada por una segunda generación de críticos que surgen a partir de la publicación en 1956 de los artículos de Georges Gusdorf "Conditions and Limits of Autobiography" y de Francis R. Hart "Notes for an Anatomy of Modern Autobiography". Estos críticos, entre los que podemos destacar, además de Olney, Hart y Spengemann, a Wayne Shumaker, Paul Delaney, Daniel B. Shea, Margaret Bottrall y Roy Pascal, señalan complejos problemas inherentes a la autorrepresentación. Según Sidonie Smith, para ellos la autobiografía es un proceso mediante el cual el autobiografiado intenta modelar una "identidad" partiendo de una subjetividad amorfa. El acto autobiográfico se concibe como creativo o interpretativo, por lo tanto la autobiografía puede leerse como una opción genérica más dentro de la literatura (1987, 5).

Admitimos la gran contribución de estos críticos a un estudio sistemático y serio de la autobiografía, sin embargo, cabría preguntarse cuáles son los criterios que utilizan para analizar las autobiografías y qué concepto del yo proponen.

Comenzando por Georg Misch, encontramos que éste enfatiza la idea de que una autobiografía sólo es relevante si el autobiografiado ha tenido una vida pública destacada y si además esta vida es representativa de su época:

Though essentially representations of individual personalities, autobiographies are bound always to be representative of their period, within a range that will vary

with the intensity of the author's participation in contemporary life and with the sphere in which they moved. (1951, 14, cit. en S. Smith 1987, 7)

Misch está entroncando claramente con la tradición autobiográfica masculina que surge con San Agustín, cuya principal característica, en palabras de Bella Brodzki y Celeste Schenk, es la capacidad del autobiografiado de servir como espejo: su universalidad, representatividad, su papel como portavoz de la comunidad (1988, 1).

Georges Gusdorf, cuyas aportaciones a la teoría de la autobiografía son innegables, entre ellas la de que el yo autobiográfico se construye mediante el lenguaje y no puede reproducir exactamente el yo o los "yoes" que vivieron, establece como condición previa de la autobiografía la percepción del yo como una entidad individual, singular y separada, "...[A] conscious awareness of the singularity of each individual life" (1980, 29). La autobiografía es la consecuencia literaria del auge del individualismo como ideología y, según Gusdorf, no existe en culturas donde la unidad básica de la sociedad no la constituye el individuo aislado sino la comunidad de personas interdependientes. El hombre debe ser una isla en sí mismo, sólo entonces la autobiografía es posible (1980, 29-30).

Estos modelos individualistas aparecen en numerosas aproximaciones críticas a la autobiografía. James Olney, por ejemplo, considera que el autobiógrafo "...[I]s surrounded and isolated by his own consciousness, an awareness grown out of a unique heredity and unique experience.... Separate selfhood is the very motive of creation" (1972, 22-23, cit. en Friedman 1988, 36). En opinión de Norine Voss, para los críticos tradicionalistas, entre los cuales ella incluye a Pascal y Shumaker, el yo del autobiografiado es un ente unificado, separado y poco complejo. El autobiógrafo, pues, crea su identidad en el texto autobiográfico seleccionando una sola faceta de su subjetividad. La imagen que recibimos del autobiógrafo es la de un ser frío, sereno y distante, capaz de contemplar su vida como

una entidad aparte. El producto de esta mirada retrospectiva lo constituye su autobiografía (1986, 19).

En estas teorías sobre el género y el hecho autobiográfico subyacen algunas afirmaciones fundamentales como son la confianza en la referencialidad del lenguaje y en la autenticidad, uniformidad e individualidad del yo, que serán puestas en duda por una nueva generación de críticos, en especial por el postestructuralismo y el psicoanálisis. Críticos como Jeffrey Mehlman, Willis Buck o Gregory Ulmer aplican a la autobiografía conceptos del yo lacanianos y postestructuralistas. El lenguaje no es un medio natural ni transparente, por ello el yo que aparece en los textos autobiográficos se revela como una entidad ficticia constituida por imágenes o palabras que no pueden referirse al mundo real dada la naturaleza no referencial del signo. Por lo tanto, el texto autobiográfico se convierte en un artificio narrativo que privilegia una presencia o identidad, o crea un yo cuya coherencia es la muestra de su falsedad o alienación y que no existe fuera del lenguaje, del mismo modo que la imagen que el niño ve reflejada en el espejo en la fase del espejo de Lacan es falsa pues está dotada de una integridad y coherencia de la cual carece en la realidad. Estos críticos nos presentan una visión diferente de la subjetividad. No es ésta una entidad unificada y sólida sino en continua evolución, sin embargo, este énfasis en la no referencialidad del yo autobiográfico presupone, junto con Gusdorf y Olney, que esta falsa entidad creada en el texto es distinta y separada de todas las demás (S. Smith 1987, 5, 15; Friedman 1988, 37).

A nuestro juicio, estos criterios basados en la ejemplaridad vital del autobiografiado, en su representatividad y en su individualismo predominan en la teoría y la historia del género autobiográfico. A menudo, dichos criterios, como veremos en el

próximo apartado, relegan la mayoría de los textos autobiográficos femeninos a los márgenes del discurso y del canon.

### **III.2.1.2. Presupuestos masculinos en las teorías autobiográficas y su aplicación al análisis de textos autobiográficos femeninos**

¿Podemos asumir los presupuestos "white, western and male" que asumen las teorías de la autobiografía anteriormente expuestas para aproximarnos a las autobiografías femeninas? A continuación analizaremos cuáles son las contradicciones relativas a tales presupuestos y por qué no son válidos a la hora de considerar los textos autobiográficos femeninos.

Como hemos mencionado anteriormente, desde el comienzo de la tradición autobiográfica occidental con San Agustín, se ha considerado la ejemplaridad vital del autobiografiado, su representatividad y su capacidad para reflejar una época como móvil y meta de cualquier autobiografía. Era necesario, por lo tanto, tener un *bios* excepcional y en su mayoría relacionado con la esfera pública para escribir una autobiografía susceptible de ser incluida en el canon y de resultar culturalmente significativa. Las teorías de la autobiografía basadas en la ejemplaridad y representatividad del *bios* olvidan las condiciones históricas bajo las que se ha desarrollado el *bios* femenino, condiciones de marginalidad respecto al hombre. Por consiguiente, estas teorías no resultan apropiadas para una aproximación a los textos autobiográficos femeninos porque, como dice Sidonie Smith, los criterios que definen esta ejemplaridad y representatividad vital son androcéntricos y cómplices del discurso dominante. Las mujeres no han sido nunca espejo de sus épocas y las que han alcanzado el rango de persona eminente han sido consideradas

más excepcionales que representativas. Si su *bios* no era culturalmente representativo, la autorrepresentación tampoco, por lo cual las autobiografías femeninas podían resultar agradables de leer pero nunca se convertirían en culturalmente significativas ni se incluirían dentro del canon. La misma cuestión de la representatividad es problemática pues en la tradición autobiográfica occidental todos los modelos estimados representativos han sido siempre masculinos, tal es el caso de San Agustín, Henry Adams, J.J. Rousseau, etc., lo cual ilustra hasta qué punto el discurso occidental ha equiparado los criterios masculinos a los universales (1987, 8-9). Como señala Norine Voss, los valores estéticos que definen una gran autobiografía están reforzados en gran parte por los criterios sociales que constituyen una gran vida. Si nuestra sociedad apreciara las relaciones personales más que el dinero, la fama o la distinción, entonces los valores estéticos serían diferentes y una autobiografía como *Pentimento* (1973) de Lillian Hellman, que gira en torno a las relaciones personales de su autora, sería más estimada y reconocida que *The Education of Henry Adams* (1918). Los valores estéticos no son sino traducciones de valores sociales (1986, 220-21). ¿Cómo pueden las mujeres de la época de San Agustín, Henry Adams o Rousseau considerarles ejemplares y dignos de imitación cuando ellas carecían de ese sentido de individualidad radical y universalidad que posibilitó a todos ellos el escribir sus autobiografías? (Brodzki y Schenk 1988, 1). En nuestra opinión, no podemos, pues, asumir la ejemplaridad según criterios masculinos porque existen numerosas autobiografías femeninas que no se ajustan a la idea masculina de ejemplaridad.

Las teorías de la autobiografía que consideran el yo autobiográfico como un ente individual, aislado y unitario tampoco se revelan como las más adecuadas para una aproximación a los textos autobiográficos femeninos. Los criterios que subyacen en esta concepción del yo están basados en la noción metafísica del yo esencial, lo que privilegia

la individualidad y separación por encima del sentido de conexión y comunidad (S. Smith 1987, 12).

El mito de la autobiografía como espejo que refleja de manera lineal una individualidad es falso tanto para las mujeres como para los hombres. La antropóloga Sheila Rowbotham señala en *Woman's Consciousness, Man's World* (1973) que el espejo no proyecta una identidad única e individual para cada mujer sino que le devuelve la imagen de MUJER como categoría cultural en la que se hallan las claves de la identidad femenina culturalmente impuesta (27). El individualismo es, por lo tanto, una ilusión y privilegio del poder. Un hombre blanco puede olvidarse de su sexo y color de piel y considerarse un individuo, sin embargo, las mujeres y minorías, a quienes constantemente se les recuerda su sexo y color de piel, no disponen de ese lujo (Friedman 1988, 39)

Este énfasis en el individualismo como condición previa de la autobiografía olvida el papel de las identidades colectivas y relacionales en el proceso de individuación de mujeres y minorías, ideas éstas desarrolladas y ampliamente elaboradas por críticas como Susan Stanford Friedman, Bernice Johnson Reagon, Sheila Rowbotham, Mary Mason, y margina los escritos autobiográficos de aquellos autores o autoras a los que la historia ha negado la ilusión del individualismo. Tampoco tiene en cuenta la importancia del contexto histórico en la formación del canon literario. Además, es demasiado simplista considerar que la subjetividad puede ser globalizada y regularizada, ya que ésta no se desarrolla linealmente en el tiempo. El yo autobiográfico construido por el lenguaje sólo puede aproximarse a esta subjetividad mediante imágenes sucesivas y discontinuas (Brodzki y Schenk 1988, 10). Según Mikhail Bakhtin, el yo que la autobiografía inscribe está compuesto por las voces polifónicas y variadas del discurso, con lo cual desplaza la



ideología esencialista del individualismo que convierte el yo en una unidad aislable de la sociedad y representable en la autobiografía:

Social man is surrounded by ideological phenomena, by object-signs of various types and categories: by words in the multifarious forms of their realization (sounds, writing, and the others), by scientific statements, religious symbols and beliefs, works of art, and so on. All of these things in their totality comprise the ideological environment, which forms a solid ring around man. And man's consciousness lives and develops in this environment. (Bakhtin 1978, 14, cit. en S. Smith 1987, 48)

Para Shari Benstock, la visión unitaria del yo viene impuesta desde el exterior y resulta asimétrica, ficticia y artificial. La autobiografía entendida como el reflejo de un yo aislado y uniforme es un sueño, dada la naturaleza esencialmente dividida de la subjetividad y la naturaleza de la práctica autobiográfica. En teoría, el momento autobiográfico prepara un encuentro entre escritura y "yo", una unión de medio y sujeto, pero en la práctica, la autobiografía deja entrever huecos y una amplia divergencia entre el medio y el sujeto de su discurso. Lo que comienza con la presuposición de autoconocimiento termina con la construcción de una ficción que oculta los motivos de su creación, por lo tanto, la coincidencia de modelo y artista es una ilusión (Benstock 1988, 11-12). La fase del espejo establecida por Lacan debe entenderse como una metáfora de la armonía de un sujeto esencialmente dividido. El espejo nos devuelve una imagen unificada de nosotros mismos y también la visión de que esa imagen es la de otro. Este momento encierra una contradicción, porque recibimos una imagen del yo integrada, global y completa, que no se corresponde con nuestra experiencia de ese yo (Ragland-Sullivan 1986, 26-7, cit. en Benstock 1988, 12). La definición de la autobiografía de Gusdorf, "Autobiography ... requires a man to take a distance with regard to himself in order to reconstitute himself in the focus of his special unity and identity across time" (1980, 35), equivale al efecto de la fase del espejo: reconocemos una fuerza alienante en

el espejo que nos conduce a apuntalar la imagen reflejada en contra de su desintegración. Se intenta evitar así la división del sujeto (que es y no es la imagen reflejada) que el lenguaje lleva a cabo. El resultado de esta negación de la división y alienación del yo es la autobiografía tal y como la concibe Gusdorf (Benstock 1988, 15).

Concluye Shari Benstock afirmando que en las teorías de la autobiografía en las que se enfatiza un yo como testigo de la propia existencia, o se propone un doble referente para la narración en primera persona (el yo presente y pasado), o se concibe la autobiografía como recapitulación y memoria, el sujeto se convierte en objeto de investigación y está dividido entre el momento presente de la narración y el pasado en que la narración se centra. Estas discontinuidades en las dimensiones temporales y espaciales del texto mismo se ocultan a menudo con éxito del lector y el escritor, con lo que la textura de la narración aparece uniforme y el yo se revela como un ente orgánico y unificado en el que el presente es la suma del pasado y el pasado predice el futuro (1988, 19). Norine Voss considera que esta concepción de lo autobiográfico margina numerosas autobiografías femeninas en las que predomina no lo cronológico y progresivo sino lo discontinuo y cíclico y cuya organización formal no es lineal sino que gira en torno a unidades casi independientes, como ocurre en *The Book of Margery Kempe* (1432,1436). También margina autobiografías en las que predomina lo discontinuo como opción artística consciente, debido al interés de la escritora en hacer más hincapié en una subjetividad cambiante que en la uniformidad del yo, como podemos ver en *Flying* (1974) de Kate Millet, o en las autobiografías de Mary McCarthy o Lillian Hellman (1986, 220-22). No es extraño que quienes cuestionan el individualismo, la separación y la uniformidad del yo autobiográfico sean quienes hablan desde los márgenes del discurso, es decir, las mujeres y minorías. El yo, que, según los criterios masculinos, debería radicar

en el centro del texto, está descentrado y muchas veces ausente en los textos autobiográficos femeninos. El género *-genre-* suscita interrogantes con respecto al género *-gender-* (Benstock 1988, 19-20).

### **III.2.1.3. Nuevas teorías y prácticas autobiográficas femeninas**

En los últimos años han surgido nuevos enfoques y aproximaciones a los textos autobiográficos femeninos, dentro de la revisión del canon literario iniciada por la crítica feminista. Estos enfoques tienen en cuenta cómo la situación de las mujeres en la sociedad patriarcal influye en sus posibilidades genéricas (de *genre*). Numerosas autobiografías están siendo recuperadas y leídas desde otras perspectivas que analizan las conexiones entre el género *-genre-* y el género *-gender-*, desafiando la combinación de subjetividad masculina e identidad "humana".

Sidonie Smith considera que las primeras teorías sobre la autobiografía femenina, las más conservadoras, establecen que la especificidad de la misma se deriva de su contenido temático, determinado por el estado subordinado de las mujeres en la cultura patriarcal. Las mujeres escribirían sobre la domesticidad y el amor, es decir, sobre la esfera de lo privado, y los hombres sobre la esfera de lo público. Es ésta una explicación demasiado simplista sobre la diferencia textual y, además, hay ejemplos de lo contrario, es decir, hombres que han escrito y escriben sobre lo privado y mujeres que lo hacen sobre lo público (1987, 17). Domna Stanton nos recuerda que las convenciones sobre lo "privado" y lo que es o no correcto revelar están determinadas culturalmente (1984, 13).

Otras teorías han distinguido los textos autobiográficos femeninos como fragmentarios y discontinuos desde el punto de vista formal, sin embargo, hay mujeres que

han escrito con un estilo lineal tradicionalmente atribuido al hombre. Tales teorías ignoran además la naturaleza de la práctica autobiográfica. El estatus del/la autobiógrafo/a como protagonista de su historia y como narrador/a implica que su ficción del yo se va a construir mediante yuxtaposiciones, adiciones, desplazamientos, omisiones, etc. (S. Smith 1987, 17), lo cual supone que todas las autobiografías, por muy lineales que parezcan, están construidas a base de fragmentos.

La teoría de Mary Mason, para quien en numerosas autobiografías de mujeres el yo femenino se crea mediante su relación con un "otro" significativo -marido, hijos, Dios- también es discutible a juicio de Sidonie Smith, quien se pregunta si la preocupación femenina por la figura del otro no constituye otra manifestación de los valores masculinos dominantes que asocian a la mujer con la atención al otro. Smith piensa que sería necesario plantearse si todas las prácticas autobiográficas funcionan así (1987, 17-18).

Susan Stanford Friedman considera que las teorías de Sheila Rowbotham y Nancy Chodorow sobre la formación del yo femenino pueden utilizarse para una aproximación a los textos autobiográficos femeninos y para revisar el canon establecido (1988, 35). Para Sheila Rowbotham, -y parafraseando a Simone de Beauvoir- la mujer no nace, se hace. Como ya expusimos anteriormente, una mujer no puede experimentarse como una entidad única e individual porque siempre es consciente de las características que la cultura dominante le ha atribuido como parte de su identidad. Por eso, las mujeres desarrollan una doble conciencia del yo: definido culturalmente y diferente de esa prescripción cultural. Al escribir sus autobiografías, muchas mujeres son conscientes del significado de la categoría cultural MUJER en su propio destino. La alienación de esta identidad impuesta culturalmente motivaría la escritura de un yo alternativo en el acto autobiográfico, rompiendo el silencio impuesto por el discurso masculino (1973, 27-30).

En *The Reproduction of Mothering: Psychoanalysis and the Sociology of Gender* (1978), Nancy Chodorow también sugiere que el concepto del yo aislado es inaplicable para las mujeres. Las niñas, en su proceso de crecimiento experimentan un yo con límites flexibles y permeables ("permeable ego boundaries") mientras que los niños son más conscientes de los límites de su yo que les diferencian y separan de los otros. Lo que conduce a este sentido distinto del yo en hombres y mujeres es la diferente relación madre-hijo y madre-hija (166-69).

Consideramos algunos de los conceptos propuestos por Chodorow y Rowbotham muy apropiados para un análisis de las autobiografías de mujeres pertenecientes a minorías, en las que el sentido de lo colectivo está presente en la construcción del yo autobiográfico femenino. Bernice Johnson Reagon denomina las autobiografías de mujeres negras "cultural autobiography", porque el yo de una mujer negra es inseparable de su sentido de comunidad (1982, 81). Es frecuente también encontrar en las autobiografías de minorías este sentido de comunidad como el elemento que define los parámetros de opresión y liberación, como vemos en la autobiografía de Isabella Leitner *Fragments of Isabella: A Memoir of Auschwitz* (1978). También hallamos en dichas autobiografías el conflicto entre la identidad de grupo y la búsqueda de la autonomía personal o la tensión entre el género y la identidad étnica, como por ejemplo en las autobiografías de Maxine Hong Kingston *The Woman Warrior* (1977) y en la de E. M. Broner, *Her Mothers* (1975). La fluidez del yo femenino y la relación madre-hija son particularmente importantes en las autobiografías de mujeres lesbianas como *Zami: A New Spelling of My Name* (1982) de Audre Lorde, objeto de este capítulo, o *The Autobiography of Alice B. Toklas* (1933) de Gertrude Stein (Friedman 1988, 47-56).

A juicio de Sidonie Smith, cuando una mujer se decide a escribir su autobiografía, está demostrando su deseo de alcanzar una posición de autoridad cultural y literaria. Sin embargo, debe asumir dos ficciones de autorrepresentación: las ficciones del yo que constituyen el discurso masculino, asociándolas con historias valoradas culturalmente y las ficciones del yo que conforman la idea de mujer y especifican los parámetros de subjetividad femenina, incluyendo la problemática relación de las mujeres con el lenguaje, el deseo, el poder y la significación (1987, 50).

Antes del siglo XX, las respuestas femeninas a estos dilemas relacionados con la práctica autobiográfica eran básicamente de dos tipos. Una consistía en escribir una autobiografía al estilo masculino, propio de una autobiografía con una reputación pública. Esta mujer buscaba una narración privilegiada por el estamento masculino, que reproduciría, por lo tanto, la ideología individualista del yo masculino. La mujer en cuestión adquiriría su lugar en escena como Adán y no como Eva y ganaba el reconocimiento público, pero también perpetuaba la situación de inferioridad política, social y cultural de la mujer. Su posición resultaba compleja porque su narración era, por un lado, poco femenina y, por otro, simplemente la historia de una mujer, devaluada a los ojos de la sociedad.

Otra respuesta consistía en la aceptación por parte de la autobiógrafa de las expectativas culturales y sociales sobre el discurso y comportamiento femenino adecuado. Ella asumía que era una mujer ideal con todas las características que la cultura patriarcal le había asignado, permaneciendo atada en sus relaciones con los hombres y definida siempre en relación a un ciclo vital conectado con los fenómenos biológicos y las costumbres sociales que tales fenómenos conllevan: nacimiento, menarquia, virginidad, matrimonio, partos, menopausia, viudedad. La historia de su vida era como la de cualquier

otra mujer y la consecuencia más clara de esto era el silencio porque su historia carecía de importancia (S. Smith 1987, 54-55).

¿Qué oportunidades para la práctica autobiográfica femenina encontramos en el siglo XX? Nuevas posibilidades surgen al amparo de un tratamiento consciente de su identidad como mujer en una cultura patriarcal y de su problemática relación con otros "yoes" impuestos. Una opción es que la mujer analice la ideología del género que ha silenciado o tergiversado su historia e intente entender su relación con la lengua y el discurso masculino heredado. Percibirá que se le ha negado acceso libre al lenguaje y se la ha forzado al silencio, eufemismo o circunloquio. Su reacción puede ser apropiarse de la lengua de los patriarcas para acceder igualmente al espacio público y al reconocimiento, con lo que reproduce las historias culturales que la han reprimido y perpetúa la falta de un espacio propio para la expresión del yo femenino, o bien afrontar el proceso de narración de su vida oponiéndose al modelo autobiográfico masculino y buscar una nueva forma de expresión. En su búsqueda de una lengua adecuada a su propia narración, esta mujer rastrea sus orígenes maternos y descubre historias que han permanecido ocultas.

Otra posibilidad para liberar la autobiografía de la ideología del yo individualista es negarse a participar en las ficciones privilegiadas por el marco ideológico dominante y utilizar parte de esas ficciones de manera subversiva en beneficio propio y, así, desestabilizar los límites del género, de modo que no exista margen ni centro en el discurso autobiográfico. Lo que subyace en todas estas posturas es el intento de ser fiel a los propios deseos, reclamar la autoridad y legitimidad de otra subjetividad (S. Smith 1987, 56-59) y también una relación menos problemática con sus lectores.

Las nuevas prácticas autobiográficas nos revelan lo mucho que las mujeres tienen que contarnos y, progresivamente, van perdiendo el respeto a ese lector ficticio masculino,

blanco y occidental, ante el que no hace mucho sentían la necesidad de justificarse por usurpar un género de hombres. Las autobiografías más innovadoras y subversivas son las escritas por mujeres pertenecientes a minorías, ya que sus historias han estado reprimidas no sólo por las representaciones dominantes sobre el género sino además por las de la raza o clase. La lectura de sus textos nos provoca, pues tambalea nuestras cómodas percepciones sobre otras culturas y experiencias vitales.

### **III.2.2. Autobiografía de mujeres negras: Tradición, evolución y renovación**

#### **III.2.2.1. Características**

Al hablar de una tradición literaria, hemos de tener en cuenta que la coherencia de la misma viene dada tanto por las estrategias de representación como por la experiencia representada. La coherencia de la tradición autobiográfica negra femenina deriva de la experiencia vital de las mujeres negras, condicionada por la raza y el género, y de la tensión entre estas condiciones y los discursos disponibles para que estas mujeres representaran su experiencia vital (Fox-Genovese 1988, 65).

Las autobiografías de mujeres negras están ancladas en la experiencia de la esclavitud y en la tradición literaria iniciada por las narraciones de esclavos. Comparten con las autobiografías masculinas la naturaleza política y colectiva del género, que surge con la intención de "contar una historia libre", según palabras de William Andrews (1986).

La opresión de la raza conecta a la mujer negra con sus hermanos negros y la opresión del género las relaciona con las demás mujeres. Con ambos comparte una situación de marginalidad, por consiguiente, según Nellie McKay, "...[T]hey (black



women) have, from the beginning, created unique selves-in-writing to document their individual and collective experiences" (1988, 177). Sin embargo, consideramos necesario destacar que el fenómeno de la esclavitud contribuyó a que las mujeres negras experimentaran el género de modo diferente a las blancas. En cualquier sociedad, cómo ser mujer se define en relación a cómo ser hombre. La esclavitud despojó a los hombres negros de los atributos sociales de la virilidad, en general, y de la paternidad, en particular. Por consiguiente, las mujeres negras carecían de una definición social satisfactoria de sí mismas como mujeres y no experimentaban el género como una envoltura uniforme de la personalidad, caso de la mayoría de las mujeres blancas. Estos problemas de la identificación con el género fueron captados por Sojourner Truth en su conocido discurso público "Ar'n't I a Woman?" (1878). Truth insiste en su femineidad y cuestiona la relación entre su propia experiencia como mujer y la de las mujeres blancas de clase media. De este modo, expone los aspectos principales del problema, es decir, las mujeres negras habían sufrido el dolor de los partos y la pena de perder hijos y además habían trabajado como cualquier hombre. Por tanto, ¿eran o no eran mujeres? (Fox-Genovese 1988, 73-74).

El elemento político es inseparable y central en la autobiografía afroamericana. En un principio se escribieron autobiografías para exponer los efectos negativos de la esclavitud y, posteriormente, para denunciar la discriminación racial. Según Chinosole, arte y funcionalidad parecen estar indisolublemente unidos para estos escritores y escritoras (1986, 10). La correlación entre la libertad y la capacidad de leer y escribir es un elemento importante en las letras afroamericanas. Para Craig Werner, el hecho de que la raza negra careciera de lo que, desde un punto de vista europeo, se consideraba una tradición literaria fomentaba la idea de que los negros eran seres irracionales y justificaba

la esclavitud. Por lo tanto, para la mayoría de los escritores y escritoras negras, la función de la escritura era, de alguna manera, probar su normalidad como seres humanos capaces de participar en los discursos políticos y literarios de sus comunidades y atraer a una audiencia blanca, la única con poder para cambiar sus condiciones de vida (1990, 204-06). Además, según Regina Blackburn, dada la condición de doble peligro en que se desarrolla la trayectoria vital de las mujeres negras, sus autobiografías denuncian el racismo de la sociedad americana en general y el sexismo de sus compañeros negros hacia ellas (1980, 134).

En las autobiografías de mujeres negras, el sentido colectivo del género (*gender*) se refleja en la construcción de un yo bicultural africano y euroamericano, en la solidaridad y responsabilidad hacia otros miembros oprimidos de la comunidad y en la "matrilinealidad". Este carácter colectivo contradice el rasgo de una subjetividad individual y unificada como condición previa de toda autobiografía según la tradición occidental. Stephen Butterfield señala que,

The "self" of black autobiography ... is not an individual with a private career, but a soldier in a long, historic march toward Canaan. The self is conceived as a member of an oppressed social group, with ties and responsibilities to the other members. It is a conscious political identity, drawing sustenance from the past experience of the group. (1974, 2-3, cit. en Friedman 1988, 43)

Este sentido colectivo de las autobiografías de mujeres corrobora las teorías de Sheila Rowbotham y Mary Mason sobre la formación del yo femenino que ya analizamos en el capítulo anterior de este trabajo.

La "matrilinealidad" es otra característica de las autobiografías femeninas afroamericanas. Según Elizabeth Fox-Genovese, dichas obras contienen numerosos ejemplos del amor que las autobiógrafas sintieron por sus madres, abuelas y tías (1988, 71). Nellie McKay también señala el apoyo que las jóvenes esclavas recibían de sus

parientes femeninas, más allá incluso de la niñez. Después, ellas asumían dicha responsabilidad frente a otras chicas y mujeres más jóvenes (1988, 177). Chinosole considera que la "matrilinealidad" no sólo la constituyen los vínculos de parentesco entre madres e hijas, sino que habla de "matrilineal diáspora", presente en obras como *Zami: A New Spelling of my Name*, y señala que "It best describes the links among Black women worldwide, enabling them to experience distinct but related cultures while retaining a special sense of home as the locus of self-definition and power" (1986, 137).

Entre los motivos y mitos más recurrentes en las autobiografías de mujeres negras encontramos el del viaje y el del hogar. En la literatura afroamericana femenina y concretamente en la autobiografía, el viaje constituye una metáfora de la trayectoria vital de las mujeres afroamericanas en busca de sí mismas. También aparece como realidad en las narraciones de esclavos y esclavas, que relataban la huida del sur al norte en busca de la libertad, y en la tradición de la autobiografía espiritual, que narraba las incursiones de mujeres negras en otros países con fines religiosos. Este motivo del viaje se convirtió en sinónimo de acción y compromiso para impulsar el cambio social, constituyéndose así en una de las contribuciones más significativas de la autobiografía de mujeres afroamericanas (Mason 1990, 337-39).

El motivo del hogar posee connotaciones míticas en la mayoría de las autobiografías afroamericanas femeninas. Durante la infancia de la autobiógrafa, esta idea del hogar es transmitida por sus antepasadas femeninas y se refiere a un lugar lejano y paradisíaco, conectado con una de las culturas que conforman el yo bicultural de la narradora. Además, la nostalgia por el hogar perdido forma parte de la alienación experimentada por numerosas autobiógrafas negras. A medida que la narración avanza, este hogar deja de estar asociado a una geografía determinada para convertirse en un

espacio metafórico o un lugar utópico donde se han superado las limitaciones impuestas por la raza y el género.

La cuestión de los lectores es un tema que cualquier autobiógrafo/a debe afrontar. En un principio, las autobiógrafas negras debían hacer frente al reto de demostrar su virtuosidad y su individualismo y, al mismo tiempo, construir su autorrepresentación en alguno de los discursos reconocibles por las comunidades que los iban a interpretar. También podían transformar o subvertir esos discursos, pero siempre corrían el riesgo, según Elizabeth Fox-Genovese, de representarse a sí mismas mediante parámetros blancos y masculinos (1990, 223).

Esto ha dado lugar al empleo de técnicas narrativas y estrategias estilísticas que alternan entre la exteriorización y el enmascaramiento, y también a una dualidad que comparten con otras autobiografías femeninas. Esta dualidad, en palabras de Mary Mason, se refiere a la creación de dos voces narrativas en su intento de unificar sus imágenes públicas y privadas (1990, 340).

La situación ha cambiado mucho desde el siglo XIX. Para Nellie McKay, las escritoras negras se dirigen hoy a un público multirracial, compuesto tanto por hombres como por mujeres y con unos textos que encierran múltiples niveles de lectura. Además, los temas tratados en las autobiografías se han diversificado, orientándose a menudo más hacia lo personal que hacia lo político. La identidad colectiva sigue siendo un rasgo clave en el yo textual de las autobiografías masculinas y femeninas, sin embargo las autobiógrafas negras, aunque respetan la tradición, no tienen inconveniente en revisar los discursos tradicionales en su búsqueda de un espacio de libertad personal y autonomía (1988, 179).

### III.2.2.2. Tradición, evolución y renovación

Las primeras manifestaciones autobiográficas de mujeres negras comienzan en el siglo XIX con las narraciones de esclavas y las autobiografías espirituales. Las narraciones de esclavas comparten con las de sus compañeros negros la determinación de contar una historia libre, como señalamos anteriormente, y unen en sus textos la capacidad de leer y escribir y la búsqueda de la libertad. Además, desarrollan temas y figuras arquetípicas comunes que establecen una tradición en el género de la autobiografía negra (Braxton 1989, 17).

La primera narración de esclavos importante escrita por una mujer es la de Harriet Jacobs, *Incidents in the Life of a Slave Girl: Written by Herself* (1861), en la que se ofrece una versión del yo femenino distinta a las encontradas en las narraciones de esclavos masculinas. Las estrategias de construcción de su yo autobiográfico alternan entre la confrontación y el ocultamiento, buscando establecer una relación conciliadora con sus lectores.

Jacobs intenta transformar en su narración el estereotipo de la "true woman", demostrando que es imposible que se pueda dar la verdadera femineidad en condiciones de esclavitud. Además, opone el arquetipo de la "outraged mother" al del "heroic slave" masculino y enfatiza la importancia del vínculo entre mujeres de diferentes generaciones. *Incidents...* presenta maneras de estructurar la experiencia femenina con un lenguaje literario diferente, alejándose de las narraciones de esclavos convencionales (Braxton 1989, 38).

No todos los escritos autobiográficos de mujeres afroamericanas durante el siglo XIX fueron narraciones de esclavos. Encontramos tres obras escritas por mujeres negras

libres entre los años 1836 y 1859 que, para Francis Smith Foster, ofrecen un amplio panorama de clases y geografías que contradicen la noción de una experiencia de la esclavitud única para todos. La popularidad de las narraciones de esclavos había contribuido a percibir la existencia afroamericana previa a la guerra como una opresión monolítica caracterizada por la lucha por la supervivencia (1985, 26).

Estas obras, *The Life and Religious Experience of Jarena Lee*, *A Coloured Lady* (1836), *A Narrative of the Life and Travels of Mrs. Nancy Prince* (1853) y *Our Nig; or Sketches from the Life of a Free Black* (1859) de Harriet Wilson, ilustran la emergencia de nuevas formas, modos y estilos en la configuración de la experiencia vital de las mujeres afroamericanas. Las tres autobiógrafas modelan sus obras dentro de tradiciones narrativas ya existentes: Jarena Lee en la tradición de la autobiografía espiritual, Nancy Prince en la tradición de la autobiografía de viajes y Harriet Wilson en la tradición de la ficción autobiográfica, que utiliza los patrones de la novela sentimental para sus propios fines (Foster 1985, 26-27). Según Joanne M. Braxton, estas narraciones personales se caracterizan por la importancia concedida al proceso de escritura de la autobiografía, la esclavitud posee menos importancia como tema (1989, 40).

En la contrucción de sus "yoes" autobiográficos respectivos, estas mujeres se alejan de las convenciones típicas de la época para negros y mujeres, las del "heroic slave" y "true woman", sin embargo tampoco se ofrecen como modelos para ningún grupo social. Las tres afirman la necesidad de la autodefinición según su entendimiento de los designios de Dios para cada una de ellas.

Su dilema es definirse a sí mismas sin poner en peligro sus identidades como "true women", pues no olvidan que van a ser juzgadas según las virtudes de devoción, pureza, docilidad y domesticidad. No obstante, trascienden las imágenes de la esclava

victimizada y el paradigma de la "verdadera mujer" atada al hogar, y ofrecen alternativas a la imagen de la mujer ultrafemenina, proponiendo una versión más liberal de la femineidad (Foster 1985, 34-35).

Las obras autobiográficas de Harriet Tubman y Sojourner Truth, *Harriet Tubman, The Moses of her People* (1869) y *Narrative of Sojourner Truth* (1878) no fueron escritas por ellas mismas, sino narradas a otras personas, con lo que conservan el rasgo de la oralidad. Estas obras demuestran el desarrollo paralelo de la autobiografía, biografía y lo que William Andrews denomina "activismo socio-religioso" (1986, 21), fundado en un compromiso con la fe, los derechos humanos y la lucha por los derechos de las mujeres. Las dos narraciones incluyen el motivo del viaje y las pruebas y se puede decir que radicalizaron y secularizaron la forma de la autobiografía espiritual, recreándola como medio de liberación temporal.

Después de la Guerra Civil, las autobiografías de mujeres negras se caracterizan por sus esfuerzos en contra de la discriminación y el racismo y la lucha para asegurar los derechos humanos para los negros. La autobiografía de Ida Wells Barnett, *Crusade for Justice*, publicada en 1970, casi cuarenta años después de su muerte, sirve de puente entre las autobiografías femeninas afroamericanas del siglo XIX y del XX, con características comunes a ambos períodos. Según Joanne M. Braxton, su narración se caracteriza por cambios en el movimiento narrativo similares a los encontrados en las narraciones de esclavos, sin embargo, la organización de esta autobiografía responde a principios más sofisticados que los hallados en aquellas. La conciencia autobiográfica de Wells alterna entre la confesión y la memoria histórica, dejando el suficiente espacio para discutir sus obligaciones públicas y privadas (1989, 104, 138).

En los años cuarenta asistimos a la ascensión del modernismo en la autobiografía negra, que produjo cambios sustanciales tanto en el espíritu de las autobiógrafas como en la forma de sus obras. Las mujeres negras accedieron por primera vez a los instrumentos literarios de la cultura occidental, tradicionalmente reservados a los hombres blancos y dieron un nuevo impulso a la escritura de autobiografías. Entre las autobiografías más destacadas de estos años encontramos *A Colored Woman in a White World* (1940), de Mary Church Terrell, *Dark Symphony* (1942), de Laura Adams, *Dust Tracks on a Road* (1942), de Zora Neale Hurston y *American Daughter* (1946), de Era Bell Thompson.

La autobiografía de Mary Church Terrell se publicó en 1940, cuando la autora tenía más de ochenta años. Esta obra está relacionada con la de Ida Wells Barnett, sin embargo, según Braxton, presenta una sensibilidad cultural y un grado de conocimientos más amplio (1989, 140). Aparece aquí una versión del yo femenino negro comprometido en la lucha por la dignidad humana de los negros de la misma manera que en las obras de W.E.B. Du Bois o Walter White. En palabras de Nellie McKay, Mary Church Terrell eligió identificarse con los problemas colectivos de los negros y estructuró su narración en torno a la opresión de raza, género y clase (1988, 178). Su narración también muestra el conflicto entre el yo público y el privado, ejemplo de las limitaciones impuestas a la mujeres afroamericanas de clase media desde los años veinte a los cincuenta (Mason 1990, 348).

Pero quizás la autobiografía más representativa y conocida de este período sea *Dust Tracks on a Road* (1942), de Zora Neale Hurston. Esta mujer perteneció a una generación que no entró en contacto de modo continuado con antiguos esclavos. Su texto revela una alienación geográfica, social y cultural, acompañada por una reconsideración y rechazo del papel femenino convencional. Hurston rechazó la opresión racial como un



rasgo básico de su identidad y prefirió celebrar la fuerza y la transcendencia de la raza negra. Esto provocó la ira de los activistas negros, que la acusaron de que su individualismo iba en detrimento de la lucha colectiva por la justicia racial (Braxton 1989, 144; McKay 1988, 180).

*Dust Tracks on a Road* rompe con las estrategias retóricas de las narraciones de esclavos y experimenta con la forma y el contenido. Hurston no afirma que su texto sea su auténtica autorrepresentación, al estilo de las narraciones de esclavos sino que presenta su obra como la estatua de sí misma que ella desea ofrecer al mundo. La vida de Hurston y su autobiografía no son una y la misma, ni fue esa su intención. *Dust Tracks* constituye más un intento de análisis y autodefinición que una expresión de ira contra la opresión racial (McKay 1988, 188; Braxton 1989, 180)

Entre las obras autobiográficas publicadas en los 50 destaca *Proud Shoes* (1952), de Pauli Murray, la más importante de estos años escrita por una mujer negra. Otras son *Color Ebony* (1951), de Helen Day Caldwell; *A Spark for My People: The Sociological Autobiography of a Negro Teacher* (1954), de Ella Earls Cotton; *My Lorde, What a Morning: An Autobiography* (1956), de Marian Anderson; *A Touch of Innocence* (1959), de Katherine Dunham, y otras muchas (Braxton 1989, 138).

En los años sesenta, el movimiento en favor de los derechos civiles y el movimiento feminista favorecieron la relación del género autobiográfico con el momento histórico y político. Los movimientos políticos de los años sesenta impulsaron un interés en la publicación de autobiografía afroamericana que favoreció también la publicación de autobiografías y memorias de mujeres negras. Entre éstas destacan *The Long Shadow of Little Rock* (1962), de Daisy Bates; *The Trumpet Sounds: A Memoir of Negro Leadership*

(1964), de Anna Hedgeman; *Unmasked: The Story of My Life on Both Sides of the Color Barrier* (1964), de Martha Moore, etc. (Braxton 1989, 142-43).

Pero la obra que mejor recoge los esfuerzos y los difíciles éxitos de esta época es *I Know Why the Caged Bird Sings* (1970), de Maya Angelou, que refleja la madurez de la tradición autobiográfica de mujeres negras, en palabras de Braxton (1989, 181, 208). Maya Angelou trata temas presentes en esta tradición, como la importancia de la familia, la educación de los hijos y la búsqueda de la autoestima, dignidad personal y autodefinición. También celebra la maternidad y se levanta en contra de la injusticia racial desde un punto de vista unificado y coherente.

Al igual que en la autobiografía de Hurston, también observamos aquí una alienación social, geográfica y cultural. Formalmente, apreciamos la influencia de numerosos géneros populares como el sermón, la historia de fantasmas, las canciones infantiles y también canciones seculares y religiosas. La utilización de formas orales junto con un lenguaje popular contribuyen al tono y estilo tan particulares de esta autobiografía.

La celebración de su yo está íntimamente ligado a la admiración que sintió por las mujeres negras que la cuidaron y la protegieron. Para Angelou, la escritura de su autobiografía consiste en una afirmación consciente de su identidad, junto con la presentación de una versión alternativa de la realidad contemplada desde el punto de vista de la experiencia negra femenina. Angelou habla como una superviviente que conoce las razones de su supervivencia y los apoyos con los que ha contado para conseguirla (Braxton 1989, 181-201).

En los años setenta y ochenta seguimos encontrando autobiografías en las que el elemento político es importante y en las que predomina la responsabilidad de reflejar la experiencia colectiva de una comunidad, como vemos en las obras de Nikki Giovanni,

*Gemini* (1971), de Gwendolyn Brooks, *Report from Part One* (1972) y de Angela Davis, *An Autobiography* (1984) (Fox-Genovese 1988, 70). También las cuestiones de género, la necesidad de hallar un espacio particular y el deseo de gratificación personal a los propios esfuerzos han adquirido importancia en autobiografías como la que nos ocupa en este apartado, *Zami: A New Spelling of My Name* (1982), de Audre Lorde. En resumen, las autobiografías de mujeres negras son fuentes muy válidas para estudiar a la mujer negra y para conocer como se ha visto a sí misma históricamente, al margen de etiquetas, mitos e ideas acerca de su lugar y su papel en una sociedad predominantemente blanca.

### **III.2.3. 'Biomitografía', elementos formales y mito en *Zami: A New Spelling of My Name*, de Audre Lorde.**

#### **III.2.3.1. 'Biomitografía'**

*Zami: A New Spelling of My Name. A Biomythography*. Este título y subtítulo llaman nuestra atención desde el principio y suscitan nuestras dudas con respecto al tipo de obra que vamos a encontrar. ¿Se trata de biografía, autobiografía o ficción?. El subtítulo reza "A Biomythography", es decir, *bios* o experiencia vital, mito y *graphé* o escritura. Literalmente, la escritura de experiencias vitales y de mitos. En palabras de su autora, "It's a biomythography, which is really fiction. It has the elements of biography and history of myth. In other words, it's fiction built from many sources. This is one way of expanding our vision" (Tate 1983, 101). No estamos, pues, ante la tradicional obra autobiográfica que reconstruye las experiencias pasadas en una secuencia cronológica, sino ante una nueva forma de hacer autobiografía. Esta obra, aun siendo heredera de una

tradición importante de escritura autobiográfica, expande y enriquece los límites de este género. Según Chinosole, Lorde está más interesada en yuxtaponer sus paisajes interior y exterior que en narrar al estilo masculino una sucesión de experiencias vitales y hechos históricos. Al hablar de ficción, la autora no quiere decir que lo que ella narra en *Zami* no sea cierto, simplemente es "su" verdad sobre su vida (1986, 118).

La palabra "biomitografía" anuncia también la pluralidad del yo textual y de las voces narrativas que vamos a encontrar en la obra. La linealidad de la narración es más la excepción que la norma, lo que concuerda con la resistencia de Lorde a escribir obras en prosa ya que ella se considera esencialmente poeta (*Sister Outsider* 1984, 87).

Desde el principio, la voz autobiográfica convencional se interrumpe para dejar paso a otras voces míticas y poéticas que expresan un poema, recrean un sentimiento, una sensación o evocan un momento especialmente feliz o dramático para la autora.

Según Claudine Raynaud, los poemas intercalados en la narración aparecen en momentos difíciles de la experiencia vital de Lorde (1988, 230). El primero de ellos aparece en la página 97 y prelude su futura separación de su familia y la muerte de su mejor amiga, Gennie. Este poema, al igual que los siguientes, sirve para fechar el texto y comunicarnos el momento real en que ocurrieron los hechos. Los versos de la página 118 indican el momento de intensa soledad que experimentó la autora al abandonar el hogar paterno. El último poema encontrado en la narración también tiene que ver con una experiencia de soledad, al encontrarse nuestra autora en una ciudad extraña a la que había acudido por motivos de trabajo. En nuestra opinión, aquí, como tantas otras veces en la vida de Lorde, la poesía posibilita la supervivencia y le permite nombrar y exteriorizar sentimientos y sensaciones que, de otro modo, permanecerían en silencio.

Los párrafos que aparecen en itálica en la obra también contribuyen a la fragmentación de la voz narrativa convencional. El "I" de estos párrafos deja de ser el "I" que nos habla en la mayor parte del texto, para encarnar una voz colectiva, mítica o simplemente íntima y muy personal. Por ejemplo, cuando Lorde enumera listas de nombres femeninos, "*Madivine. Friending. Zami...*" (14)<sup>1</sup>, "*Their shapes join Linda and Gran'Ma Liz and Gran'Aunt Anni in my dreaming...*" (108), "*Sistah outsiders. Didi and Tommy and Muff and Iris and Lion and Trip and Audre and Diane and Felicia and Bernie and Addie*" (226), etc., estas líneas en cursiva introducen una voz colectiva que nos recuerda las mujeres reales o míticas que conforman la experiencia vital de la autora. Estas figuras femeninas forman parte de su yo plural, por lo tanto, está justificado que aparezcan sus voces junto a la voz convencional. El hecho de que aparezcan en cursiva refuerza la presencia de ese yo colectivo.

Los párrafos en cursiva constituyen también el lugar para la reflexión íntima sobre algo que se acaba de narrar, como ocurre en la página 32 cuando Lorde, comentando la riqueza lingüística que aprendió de su madre, dice "*I am a reflection of my mother's secret poetry as well as of her hidden angers*". Otras veces, las cursivas anticipan un hecho que sucede después en la narración como la muerte de Gennie (97) o su ruptura con Muriel,

By that I meant I loved her.

*More than twenty years later I meet Muriel at a poetry reading at a women's coffee-house in New York.... I tell her, 'I am writing an unfolding of my life and loves.'* (190)

En otras ocasiones los textos en itálica incluyen una narración independiente, como el episodio sobre el judío Sol (182-83) o "*The Last of My Childhood Nightmares*" (198-

---

<sup>1</sup>Todas las páginas citadas de *Zami: A New Spelling of My Name* corresponden a la siguiente edición: Lorde, Audre. *A New Spelling of My Name*. Freedom, CA: The Crossing Press, 1982.

99). También hallamos cursivas en las últimas páginas de la obra, cuando Lorde narra su relación semi-mítica y erótica con Kitty, (249, 251) y la invoca en una especie de plegaria, en un momento culminante de la obra:

*...Afrekete Afrekete ride me to the crossroads where we shall sleep, coated in the woman's power. The sound of our bodies meeting is the prayer of all strangers and sisters, that the discarded evils, abandoned at all crossroads, will not follow us upon our journeys. (252)*

Raynaud considera que, aunque Lorde no utiliza las itálicas de modo coherente, éstas suelen introducir una ruptura en la cronología de los hechos narrados, evocando un recuerdo nuevo (1988, 231-32).

Las canciones que hallamos en la obra, al igual que los poemas, también sirven para anclar el texto en el nivel temporal. Le añaden un toque oral a la narración y la conectan con el mítico "hogar" de Lorde en las Indias Occidentales, donde "Everybody in Grenada had a song for everything" (11). Las canciones suelen añadir un matiz dramático o cómico a las separaciones o encuentros narrados. Las palabras de la cantante Sarah Vaughan anuncian su separación de su amiga Gennie, "I saw the harbor lights they only told me we were parting..." (98). La canción de Fats Domino, "I found ma' thill-l-l-lll/ On Blueberry Hill-lllll" (136), sirve de marco irónicamente al primer encuentro de Audre con Ginger, que tiene lugar en una colina. El disco que su hermana hace sonar una y otra vez el día de la muerte de su padre intensifica la soledad que trae consigo la muerte, "For I know you'll be gone/ and I'll be here all alone" (144).

La pluralidad de voces narrativas nos ofrece la clave de por qué esta obra es no sólo autobiografía sino "biomitografía". Al yuxtaponer hechos históricos, narración personal de experiencias vitales, fantasías, sueños, reflexiones íntimas, deseos, anécdotas, canciones y poemas, Lorde nos recuerda que esos son los elementos que componen la subjetividad y que ésta no es una entidad unificada e individual. Por lo tanto, tampoco

puede ser representada de manera lineal y cronológica. La fragmentación y el desorden cronológico son las técnicas que mejor revelan el yo plural de Lorde, su rechazo de la uniformidad esterilizadora y su celebración de la diferencia. Decir que *Zami* es autobiografía resultaría demasiado reduccionista, por ello Lorde busca otro término más amplio y menos gastado que sugiera la riqueza de su subjetividad.

Elizabeth Alexander señala un aspecto que otros/as críticos/as no han mencionado: para ella, tanto *Zami* como *The Cancer Journals* (1980) son autobiografías del "cuerpo" de Lorde y autobiografías eróticas. Su cuerpo se convierte en un mapa que registra tanto el sufrimiento como las alegrías de su vida. La autora incorpora en su narración los aspectos intelectuales y físicos de su vida, recordando al lector que lo metafísico reside en un espacio físico, el cuerpo. Además, Lorde utiliza en numerosas ocasiones un lenguaje corporal para articular lo que previamente no había podido expresar con palabras (1992, 151-52, 179).

Según esta crítica, Lorde constantemente nos insiste en que habita un cuerpo que ha perdido partes de sí mismo pero que permanece integrado (1992, 179). Esta lucha es paralela a la que mantiene para evitar la dispersión de las distintas partes de su yo (1992, 174).

### **III.2.3.2. Elementos formales**

Formalmente, la obra consta de una dedicatoria, "Acknowledgements", -tres páginas de agradecimientos expresados en forma de preguntas y respuestas-, un prólogo, una serie de capítulos numerados del 1 al 31 y un epílogo. Los capítulos son cortos y encontramos dos narraciones con su propio epígrafe intercaladas en dos capítulos. Una es

"How I Became A Poet", que aparece en el capítulo 3 y "The Last of My Childhood Nightmares", en el capítulo 25.

Como hemos señalado anteriormente, predomina la fragmentación de la secuencia cronológica, sobre todo a partir de que Audre abandona el hogar familiar. Encontramos una técnica que ya estaba presente en las narraciones de esclavos, denominada "syncretic phrasing" por Robert Stepto (1979, 5, 21), y que consiste en situar dos incidentes alejados cronológicamente de modo que uno sirva de marco al otro. Esto lo vemos, por ejemplo, cuando se refiere a su compañero de colegio Alvin y a continuación nos cuenta que, "Years later I found out that Alvin had died of tuberculosis over Christmas..." (29), o cuando narra su encuentro con Muriel veinte años después de interrumpir su relación ,etc. Según Chinosole, esta técnica valida la dimensión autobiográfica del texto (1986, 133).

A veces, la transición entre unos hechos y otros es abrupta y la referencia temporal se vuelve confusa debido a que se nos proporcionan las claves para situar la experiencia narrada. Estos vaivenes en la narración impiden la monotonía y mantienen el interés y la concentración del/la lector/a, cuya curiosidad a veces queda insatisfecha por la ausencia de alusiones a algunos años de su vida o por la introducción de personajes y hechos cuyas conexiones con lo ya narrado permanecen oscuras o cuya identidad la autora deja en suspenso.

La narración se puede dividir en dos partes. La primera comprende desde el principio de la obra hasta que Lorde abandona el hogar paterno, y en ella nos habla de sus antepasadas femeninas en las Indias Occidentales y de sus primeros años escolares hasta la menarquia, momento en el que la autora empieza a ser consciente de su propio cuerpo y a darse cuenta de la distancia que la separa de su madre, "...in my mother's kitchen there was only one right way to do anything" (80). Culmina esta primera parte con



la muerte de su mejor amiga, Gennie, la primera persona a la que Lorde fue consciente de amar.

En la segunda parte se incluye su vida independiente en Nueva York, sus diferentes trabajos y sobre todo sus relaciones amorosas con mujeres, entre las que destacan Ginger y Muriel. La narración finaliza con la breve pero intensa relación de Audre con Kitty/Afrekete, que la conecta con sus antepasadas femeninas mencionadas al comienzo de la obra, lo cual proporciona un carácter circular a la narración.

Según Chinosole, el título de la obra, *Zami: A New Spelling of My Name*, imbrica esta autobiografía en la tradición de las narraciones de esclavos. De igual modo que en éstas, al otorgarse Lorde un nombre diferente del que le dieron sus padres, está desafiando el control de la cultura dominante e impidiendo que otros hablen y nombren por ella. "*Zami: A Carriacou name for women who work together as friends and lovers*" (255) establece su identidad matrilineal y colectiva y es el ejemplo más claro de una de las características de Lorde como persona y escritora: su negativa a obedecer la ley al pie de la letra y su rechazo a las limitaciones impuestas a su identidad por la cultura patriarcal (1986, 116-17).

En nuestra opinión, el nombre mítico, Zami no suplanta a Audre, el histórico, como opinan Chinosole (1986, 118) y Claudine Raynaud (1988, 221). Zami es una nueva manera de escribir su nombre, no un nombre distinto. Con este título, Lorde nos anuncia su concepción del yo como una entidad plural en la que lo mítico es tan importante como lo factual. Además nos muestra su deseo de enlazar con la tradición autobiográfica femenina y a la vez, orientar la narración hacia lo personal, logrando así definirse individualmente sin olvidar sus vínculos con la comunidad de mujeres negras que conforma el sustrato de la narración.

Nuestra autora vincula la capacidad para leer y escribir con la consecución de la propia expresión y el poder para nombrar y articular la experiencia vital, con lo cual enlaza con otro aspecto clave en la autobiografía afroamericana: el momento en que el esclavo/a aprende a leer y deja así de serlo (Alexander 1992, 168-69). Lorde aprendió a hablar y a leer prácticamente a la vez, como evoca en su primera tarde en la biblioteca pública de su barrio (22).

Desde pequeña, Audre establece conexiones entre escritura e identidad, pues pensaba que estos dos elementos iban indisolublemente unidos y que la fragmentación de uno traería consigo la disolución del otro. De ahí que se resistiera cuando era una niña a escribir sólo las iniciales de su nombre y emborronase cuartillas enteras con su nombre completo, "AUDRELOLDE", como si temiera que, la división de su nombre fuese paralela a la fragmentación de su identidad (Raynaud 1988, 221).

Hechos como éste participan de un motivo fundamental en la autobiografía de mujeres negras, es decir, la oposición entre lo que la narradora cree que es correcto y la idea de corrección que le intentan imponer. Esta resistencia constituye una técnica de supervivencia en un mundo injusto, donde respetar las reglas no siempre resulta fructífero (Alexander 1992, 167-68).

Dicho episodio infantil y otros parecidos desembocan en los motivos de autoafirmación y autodefinición que Lorde utilizará como medio para vencer la opresión. Como ella misma nos recuerda en su obra *Sister Outsider*, "For Black women as well as Black men, it is axiomatic that if we do not define ourselves for ourselves, we will be defined by others-for their use and to our detriment" (1984, 45). Las técnicas de denominación activa, en palabras de Raynaud (1988, 226), y desenmascaramiento alejan a Lorde de las convenciones de la tradición autobiográfica afroamericana, donde las

estrategias de ocultamiento y oblicuidad desempeñan un papel importante. El objetivo de nuestra autora es quitarse la careta y salir a la luz como lo que es, una mujer negra y lesbiana. Quiere decir lo indecible, lo que hasta ahora había permanecido enterrado por las definiciones de otros.

### III.2.3.3. Mito

La comunidad mítica de mujeres y los mitos afrocaribeños que Lorde utiliza en *Zami* conforman la parte colectiva de su yo textual. Lorde se sitúa formando parte de un continuo de poderosas figuras femeninas cuyas raíces están en la tierra de sus antepasados, las Indias Occidentales. La autora les agradece el papel que han desempeñado en el desarrollo de su identidad y en su supervivencia. Sin embargo, también extiende esa responsabilidad colectiva hacia el presente y el futuro porque Lorde desea ofrecer un sustrato colectivo y una historia que explique sus orígenes a las mujeres que se sienten fuera de los mitos patriarcales occidentales y judeocristianos (Zimmerman 1990, 23).

Sus poderosas imágenes femeninas animan a las mujeres de todas las razas a expresar con palabras sus diferencias y a conectarse con otras mujeres (Keating 1992, 31). En este sentido, y como apunta Raynaud, la utilización de mitos por parte de Lorde constituye un acto político pues su objetivo último es destruir los mitos patriarcales, no simplemente alterarlos. Lo personal da paso a una visión colectiva de una comunidad de mujeres que ha de ser construida (Raynaud 1988, 241).

La obra se resiste a empezar y antes de encontramos con la narración propiamente dicha, observamos una serie de imágenes y nombres de mujeres, a las que Lorde expresa

su agradecimiento por lo que le han aportado en ese viaje hacia su identidad y que forman parte de su yo plural.

Ya en la dedicatoria del libro hallamos referencias míticas. La obra se la dedica Lorde, "To Helen, who made up the best adventures/ To Blanche, with whom I lived many of them/ To the hands of Afrekete/ *In the recognition of loving lies an answer to despair*"<sup>2</sup>. La figura de Afrekete, una diosa africana, aparece aquí. Lorde la identifica con Kitty, su última relación amorosa narrada en *Zami*.

En la siguiente página figuran los "Acknowledgements", pero antes de incluir la lista de personas a las que está agradecida, nuestra autora escribe, "From the bottom of my heart I thank each woman who shared any piece of the dreams/myths/histories that give this book shape". Entre los nombres mencionados, hallamos algunos de sus antepasadas femeninas dotadas también de un halo mítico, "...Ma-Mariah, Ma-Liz, Aunt Annie, Sister Lou and the other Belmar women who proofread my dreams...".

Los agradecimientos y las imágenes femeninas no terminan aquí, pues a continuación hallamos lo que podríamos considerar una extensión de los "Acknowledgements". Lorde plantea tres preguntas, "*To whom do I owe the power behind my voice...? To whom do I owe the symbols of my survival? To whom do I owe the woman I have become?*" (3). La primera de sus respuestas es "...Images of women flaming like torches adorn and define the borders of my journey.... It is the images of women, kind and cruel, that lead me home" (3), la cual resume las páginas anteriores y anticipa las respuestas a las demás preguntas, en las que encontramos nombres e imágenes femeninos.

---

<sup>2</sup>La dedicatoria y los "Acknowledgements" de este libro carecen de número de página.

La presencia de una colectividad de mujeres como parte de la identidad de Lorde nos recuerda las palabras de Bernice Johnson Reagon cuando afirma que la identidad femenina es inseparable de su sentido de comunidad (1982, 81). Para Claudine Raynaud, con este descubrimiento del yo en los otros, la autora se aparta del sueño individual de crearse a sí misma y se muestra más interesada en la creación de una mitología colectiva (1988, 234).

La fluidez de este yo colectivo la afirma Audre Lorde en el "Prólogo" de la obra con las siguientes palabras:

*I have felt the age-old triangle of mother father and child, with the "I" at its eternal core, elongate and flatten out into the elegantly strong triad of grandmother mother daughter, with the "I" moving back and forth flowing in either or both directions as needed. (7)*

También nos muestra sus aspiraciones de plenitud, mediante el mito del andrógino, basado en el mito africano de la deidad primigenia que era, a la vez hombre y mujer, y mediante su deseo de fundirse con la naturaleza, *"I have always wanted to be both man and woman, to incorporate the strongest and richest parts of my mother and father within/into me-to share valleys and mountains upon my body the way the earth does in peaks and hills" (7)*. La ecuación mujer/naturaleza se deriva también de la mitología africana y en especial de la diosa MawuLisa, *"...MawuLisa, thunder, sky, sun, the great mother of us all..." (255)*.

El sustrato mítico aparece durante toda la obra y, según Raynaud, sirve para oponerse a la miseria y banalidad de la vida cotidiana (1988, 236). Lo podemos percibir cuando la madre de Lorde, Linda, evoca su hogar y cuenta historias sobre su vida allí, *"Then she would tell us wonderful stories about Noel's Hill in Grenville, Grenada, which overlooked the Caribbean. She told us stories about Carriacou, where she had been born, amid the heavy smell of limes" (13)*. La escena del mortero (71-80) resulta muy significativa pues este instrumento es un símbolo de las mujeres caribeñas y, para

Raynaud, también recuerda a las mujeres africanas (1988, 238). El párrafo dedicado a Ginger, una de sus amantes, la describe como una diosa de la fertilidad (136), y el hecho de que a otra de sus amantes, Eudora, le falte un pecho constituye un motivo más para elevarla a la dimensión mítica de una amazona, "A part of her. The mark of the Amazon" (169).

La última figura mítica poderosa que encontramos es la de Kitty, que cierra el libro. Lorde la había conocido años antes del encuentro que narra al final de *Zami*, y la vuelve a ver después de romper su relación con Muriel. Mantiene con ella un breve pero intenso romance que la marca profundamente. Las dos figuras femeninas más relevantes aparecen al principio de la obra en la persona de Linda, su madre, y al final en la persona de Kitty/Afrekete. Las dos le enseñan técnicas de supervivencia que preceden a una separación. Es en la separación donde empieza el trabajo, donde es necesario poner a prueba los métodos de supervivencia aprendidos, "Every woman I have ever loved has left her print upon me.... And in that growing, we came to separation, that place where work begins" (255). De su relación con Kitty, Audre emerge transformada y dispuesta a afrontar su vida futura:

We had come together like elements erupting into an electric storm, exchanging energy, sharing charge, brief and drenching. Then we parted, passed, reformed, reshaping ourselves the better for the exchange. I never saw Afrekete again, but her print remains upon my life with the resonance and power of an emotional tattoo. (253)

Lorde se recrea en la figura de Kitty/Afrekete y este acto de renombramiento es crucial en la obra porque, de este modo, se nombra a sí misma, a otras mujeres y al mundo. La transformación del silencio en lenguaje y acción comienza cuando Lorde se opone a las definiciones maternas y posteriormente establece relaciones positivas con otras mujeres. En las escenas finales con Kitty/Afekete, nuestra autora celebra su sexualidad y

la de todas las mujeres, y al describir su relación con Kitty reafirma la importancia del amor de cada mujer a sí misma. De este modo, les ofrece un nuevo modo de percibirse a sí mismas y a su mundo (Keating 1992, 29, 30).

El libro finaliza con un "Epílogo" en el que nuestra autora vuelve a agradecer su aportación a las figuras femeninas que han participado en la formación de su identidad. Se considera a sí misma como una mediadora entre estas mujeres y el mundo, ella es la encargada de que se escuchen sus voces. Vuelve a nombrarlas al igual que al principio del libro y añade a Kitty/Afrekete, que representa el vínculo con los tiempos venideros y es la mujer negra del futuro (Raynaud 1988, 238):

*Ma-Liz, De Lois, Louise Briscoe, Aunt Anni, Linda, and Genevieve; MawuLisa, thunder, sky, sun, the great mother of us all; and Afrekete, her youngest daughter, the mischievous linguist trickster, best-beloved, whom we must all become. (255)*

Según Paula Gunn Allen, "...[M]yth allows a holistic image to pervade and shape consciousness, thus providing a coherent and empowering matrix for action and relationship" (1986, 104-05). A nuestro juicio, ésta es precisamente la función del mito en *Zami*. Mediante el mito, Lorde conecta el pasado con el futuro, alivia su aislamiento y sufrimiento causado por su posición de "sister outsider" y evoca una comunidad de figuras femeninas que conforman su subjetividad y le proporcionan unas raíces distintas de las del mundo patriarcal, favoreciendo así su autodefinición y autoafirmación.

#### **III.2.4. Raza, lesbianismo y 'The house of difference'**

En *Zami*, Lorde relata el proceso de formación de su identidad racial y sexual, refiriéndose a la raza y al género como hechos biológicos, a la vez que contruidos socialmente. Su proceso vital está constituido por sus propias definiciones como mujer

lesbiana y negra y por las percepciones del mundo exterior sobre esas mismas identidades (Alexander 1992, 152). La autora, en este *retrato de la artista como lesbiana negra*, nos muestra cómo reivindicar todas las partes de sí misma. Para ella no existe la dicotomía entre la mujer y la poeta y, al insistir en una identidad plural, Lorde acepta cuanto le gusta y no le gusta de sí misma y, además, reivindica esas identidades que la sitúan al margen de lo que la sociedad considera correcto. De este modo, Lorde se convierte en una persona vulnerable pero más libre. Si los demás la rechazan por ser mujer, negra, lesbiana o poco esbelta, nuestra autora renuncia a conseguir su aprobación y prefiere dedicar sus energías a otras tareas (DiBernard 1991, 209).

#### **III.2.4.1. Raza**

Audre Lorde proyecta un yo plural en *Zami*: es negra, lesbiana, poeta, trabajadora, etc. y en el centro de este mosaico de subjetividades, se encuentra su identidad racial y sexual. Sin embargo, y en esto se aleja de la tradición autobiográfica afroamericana, su propósito no es la protesta racial. Lorde trata el racismo yuxtaponiendo lo individual y lo colectivo, favoreciendo lo primero. Su intención en *Zami*, como ya vimos, es mostrar la formación y desarrollo de su identidad plural.

Lorde trasciende los límites impuestos a su desarrollo por su raza y género y huye de la imagen de víctima presente en otras autobiografías de autores negros. Asume que su raza, al igual que su lesbianismo, son hechos que no tiene que justificar ni explicar (B. Smith 1990, 238). El racismo constituirá una realidad palpable en su vida cotidiana, lo cual no impide a Lorde desarrollar una visión positiva de sí misma como mujer negra basada en la poderosa figura de su madre, en su conexión con otras mujeres en su lucha



por la supervivencia y en su confianza en la diferencia como fuente de energía y creatividad.

Según Regina Blackburn, la mayoría de las autobiógrafas negras narran en sus autobiografías algún incidente de su niñez mediante el que se dieron cuenta del color de su piel (1980, 134). En esta obra no encontramos un solo acontecimiento determinante en este sentido. Audre descubre que es negra lentamente y de manera incompleta, en parte debido a la actitud silenciosa y esquiva de sus padres respecto a temas tan cruciales como la raza, que nunca fueron discutidos en casa. Esta actitud hace que Audre saque conclusiones erróneas sobre su propia identidad racial, según nos refiere la única vez que discutió el tema con sus hermanas:

'What does *Colored* mean?' I asked. To my amazement, neither of my sisters was quite sure.

'Well,' Phyllis said. 'The nuns are white, and the Short-Neck Store Man is white and we're Colored.'

'And what's Mommy? Is she white or Colored?'

'I don't know,' answered Phyllis impatiently.

'Well,' I said, 'If anybody asks me what I am, I'm going to tell them I'm white same as Mommy.'

'Ohhhhhhhhhh, girl, you better not do that,' they both chorused in horror.

'Why not?' I asked, more confused than ever. But neither of them could tell me why. (58-59)

Sus progenitores dejan a Audre sin palabras, incapaz de poder hallar explicaciones frente a las injusticias como la que sufrió en la escuela primaria cuando no fue elegida delegada de la clase aunque era la alumna más inteligente (61), o la vivida por ella y su familia en Washington D.C. cuando fueron obligados a marcharse de una heladería por ser negros (70). Los padres de Lorde preferían ignorar aquellas realidades que no podían cambiar y evitaban la discusión abierta de las mismas como medio para proteger a sus hijas:

American racism was a new and crushing reality that my parents had to deal with every day of their lives once they came to this country. They handled it as a

private woe. My mother and father believed that they could best protect their children from the realities of race in america<sup>3</sup> and the fact of american racism by never giving them name, much less discussing their nature. (69)

Linda y Byron Lorde buscaban la supervivencia de sus hijas mediante la sumisión y la adaptación a las normas que ellos imponían para sobrevivir, "Both of my parents gave us to believe that they had the whole world in the palms of their hands for the most part, and if we three girls acted correctly -meaning working hard and doing as we were told- we could have the whole world in the palms of our hands also" (18).

Ellos confiaban en la educación como medio para superar las limitaciones impuestas por la raza. Prueba de ello fueron los privilegios educativos de los que Lorde disfrutó, difíciles para una niña negra nacida en Harlem de padres emigrantes. Asistió en su infancia a una escuela católica y posteriormente a los prestigiosos Hunter High School y Hunter College, donde había muy pocas mujeres negras. En el "Epílogo", nos dice que ha finalizado "library school" (255). Este interés por aprender y conseguir un título universitario que acabe con sus problemas a la hora de encontrar un empleo la distancia de la mayoría de las personas de la comunidad negra, al igual que observamos en otras autobiografías de autores negros (Chinosole 1986, 123-24).

La confusión racial de Audre no acaba cuando acude a la escuela secundaria, donde percibe una actitud especial de sus amigas hacia su persona que ella no atribuye a su raza, "But sometimes, I was close to crazy with believing that there was some secret thing wrong with me personally that formed an invisible barrier between me and the rest of my friends, who were white" (81). Con sus amigas nunca discutió el tema de la raza, ni las diferencias que distanciaban a unas de otras, con lo cual Audre seguía careciendo

---

<sup>3</sup>La autora emplea frecuentemente letras minúsculas para referirse a su país y a sus compatriotas.

de palabras para denominar aquello que la hacía diferente de sus compañeras, "*It was in high school that I came to believe that I was different from my white classmates, not because I was Black, but because I was me*" (82).

Sin embargo, cuando conoció a Gennie estableció con ella una relación de auténtica amistad, lo cual tiene que ver, a nuestro juicio, con el hecho de que ambas eran negras. Nada innombrable se interponía entre ellas que dificultara la comunicación mutua. Juntas se sentían llenas de energía para cambiar el mundo y superar el racismo, "*My revolutionary fervor that had begun with a white waitress refusing to serve my family ice-cream in the nation's capital was becoming a clearer and clearer position, a lens through which to view the world*" (87). Todo esto se vendría abajo con el suicidio de Gennie.

La posterior estancia de Lorde en México supuso el comienzo de una época de esperanza y el despertar a nuevas posibilidades para su vida futura. Allí, lejos de las hostilidades raciales de los Estados Unidos, Audre se sintió por primera vez en su vida, visible, apreciada y hermosa:

For me, walking hurriedly back to my own little house in this land of color and dark people who said *negro* and meant something beautiful, who noticed me as I moved among them -this decision felt like a promise of some kind that I half-believed in, in spite of myself, a possible validation. (173)

A esto contribuyó su relación amorosa con Eudora y el hecho de que el Tribunal Supremo de Estados Unidos decidiera poner fin a la segregación de blancos y negros en la educación (172). Audre empezó a pensar que su determinación de establecer una relación positiva y gratificante con su país podía llegar a concretarse y se marchó de México con un sentido positivo de su identidad racial y llena de esperanzas respecto al futuro que aguardaba a los negros en Estados Unidos.

En los ambientes lesbianos de la ciudad de Nueva York, el hecho de ser negra hace a Audre sentirse más extraña que las otras lesbianas blancas, ya que las negras

afrontaban una serie de realidades cotidianas desconocidas para las primeras, "For Flee and for me, the forces of social evil were not theoretical, not long distance nor solely bureaucratic. Pain was always right around the corner" (205). Al igual que había ocurrido en su familia años atrás, la comunidad lesbiana también carecía de palabras para tratar el tema de la raza y, aunque Lorde reconoce que las lesbianas eran las únicas mujeres blancas y negras que en los años cincuenta estaban intentando comunicarse unas con otras, no sabían afrontar sus diferencias de manera creativa. Tenían miedo de que éstas fueran irreconciliables, por lo tanto, preferían ignorar aquello que las separaba antes que revelar sus posiciones respecto a ciertos temas, ya que dependían unas de otras afectivamente (205).

La raza también crea problemas a Audre con su amante blanca Muriel. Como lesbianas, las dos estaban oprimidas, sin embargo, a esta opresión Audre añadiría la de la raza, una realidad invisible para Muriel por mucho que se esforzara en decir "We're all niggers" (203), refiriéndose a que todas eran lesbianas. Audre también se resistía a hablar del tema por miedo a que éste la distanciara de Muriel, aunque era consciente de la falacia que suponía el ignorar las diferencias entre las dos pues probablemente llegaría el momento en que Audre habría de utilizar esta diferencia para protegerse (204-05).

El hecho de que "For four hundred years in this country, Black women have been taught to view each other with deep suspicion" (224) no era diferente en el mundo *gay*. Lorde conocía a muy pocas lesbianas negras, la mayoría de las cuales formaban parte de relaciones en las que ejercían el papel de *butch*<sup>4</sup>, que ella rechazaba porque eran una extensión de las actitudes hacia las mujeres despreciadas por ella en la sociedad

---

<sup>4</sup>En algunas relaciones lesbianas, una de sus miembros ejerce un papel "masculino" y la otra, "femenino". A la primera se la denomina *butch* y a la segunda *femme*.

heterosexual. Lorde estaba decidida a reconocer la opresión viniera de donde viniera, aunque le resultaba difícil asumir que el hecho de sentirse extraña tuviera que ver con su raza y su actitud poco convencional frente al comportamiento general de la comunidad lesbiana:

It was hard enough to be Black, to be Black and female, to be Black, female, and gay. To be Black, female, gay, and out of the closet in a white environment, even to the extent of dancing in the Bagatelle, was considered by many Black lesbians to be simply suicidal. (224)

Las últimas escenas del libro en las que asistimos a la relación de Lorde con Kitty/Afrekete, son de plenitud. Con Kitty, Audre no se siente *sister outsider*, ni obligada a mostrar una sola parte de su identidad. Lorde celebra el hecho de ser negra y lesbiana y recupera la confianza en las posibilidades de supervivencia y gratificación personal de las mujeres negras, a pesar de las batallas perdidas y de la lucha diaria en campo enemigo.

#### **III.2.4.2. Lesbianismo**

El lesbianismo de Lorde constituye otro de los elementos centrales de su identidad. En su tratamiento del mismo se muestra abierta y huye del papel de víctima. A pesar de la homofobia, particularmente en la era McCarthy, a pesar del aislamiento de otras mujeres negras porque es lesbiana y a pesar de la soledad, nuestra autora transforma su lesbianismo, considerado socialmente como un estigma y una deficiencia, en un hecho liberador y un elemento de autodefinición (Chinosole 1986, 129). Según Barbara Smith, la ausencia de dudas acuciantes sobre su orientación sexual y la revelación de los placeres de ser lesbiana, que observamos en las escenas de amor físico entre mujeres, contribuyen a que *Zami* parezca un texto dirigido conscientemente a una lectora lesbiana. Smith lo

considera significativo dada la escasez de obras orientadas a un público lesbiano y también porque la consideración de la audiencia por parte del autor influye en su voz narrativa y en los niveles de autenticidad que puede alcanzar la obra (1990, 239).

Lorde huye del esencialismo de considerar su lesbianismo como única base de su identidad o política, característica de numerosos escritos autobiográficos de lesbianas en los años setenta. Para ella, el lesbianismo traspasa los límites impuestos por estructuras de raza, clase, nacionalidad, etc., poniendo de manifiesto una vez más la complejidad de la identidad (B. Martin 1988, 94). El lesbianismo no asegura la conexión automática con otras mujeres puesto que ésta se tiene que alcanzar, no viene dada de antemano. Se basa en afinidades y en historias compartidas pero no idénticas. La narración que Lorde hace sobre sus relaciones con otras lesbianas muestra que la experiencia posee un alto contenido ideológico y no garantiza el conocimiento ni la corrección política. Por lo tanto, el lesbianismo deja de ser una identidad con contenidos predecibles y se refiere más bien a una posición desde la que hablar, organizarse y actuar. Lorde rechaza la raza y la orientación sexual como identidades totalizadoras y reivindica identidades, hogares y comunidades parciales o provisionales (B. Martin 1988, 96, 102-03).

Lorde conecta su lesbianismo con la figura de su madre y la tradición caribeña de "Black dykes" a la que, según Lorde, su madre pertenece, "...to this day I believe that there have always been Black dykes around -in the sense of powerful and women-oriented women- who would rather die than use that name for themselves. And that includes my momma" (15). Estas "Black dykes" no sólo mantenían vínculos afectivos entre sí sino que sus relaciones se ampliaban al terreno físico. La autora se refiere a ellas de manera explícita, "*Zami. A Carriacou name for women who work together as friends and lovers*" (255). Esto no pertenece al ámbito de la leyenda, al contrario, está basado en la historia

oral y apoyado por la antropología. En el Caribe, la palabra *zami* es la forma *patois*<sup>5</sup> para designar a una mujer lesbiana, basada en la expresión francesa *les amies*. La isla de Carriacou, lugar de origen de la madre de Lorde, poseía una escasa población masculina, ya que los hombres abandonaban la isla para buscar trabajo. Por tanto, el lesbianismo constituye allí un fenómeno social conocido (Chinosole 1986, 143-44). Al conectar su identidad lesbiana con sus orígenes maternos, Lorde quiere establecer la tradición de *women loving women* en la literatura afro-americana.

Según Barbara Christian (1985b, 198), la sociedad ha tendido a acusar a la madre por el lesbianismo de la hija. Lorde, antes de introducirse a sí misma en la obra, celebra las cualidades de su madre y le muestra su agradecimiento por las técnicas de supervivencia que ella le enseñó. De este modo rechaza la teoría de que una mala educación materna sea la causa del lesbianismo, interpretación que denigra a todas las mujeres. Esta intimidad materno-filial se aprecia en numerosos episodios de la obra, sobre todo en la descripción del tiempo que Audre pasaba en la cama con su madre:

Her smile. Her glycerine-flannel smell. The warmth. She reclines upon her back and side, one arm extended, the other flung across her forehead. A hot-water bottle wrapped in body-temperature flannel, which she used to quiet her gall-bladder pains during the night. Her large soft breasts beneath the buttoned flannel of her nightgown. Below, the rounded swell of her stomach, silent and inviting touch. (33)

El erotismo de este párrafo enfatiza la conexión entre lo materno y lo lesbiano. La figura materna también es evocada en las relaciones amorosas de Audre con Muriel y Kitty, mediante la utilización de palabras caribeñas que su madre le había enseñado, "In the West Indies, they call this raising your zandalee" (195), o por la fruta que Kitty compra para Audre y para ella y que proviene de mercados caribeños. Audre lo asocia con su

---

<sup>5</sup>El término *patois* se refiere al francés hablado en las antiguas colonias francesas en el Caribe.

infancia y especialmente con la fruta que su madre compraba en esos mismos mercados (249). Lorde elige finalizar su autobiografía reforzando los lazos que unen lo materno y lo lesbiano y, de este modo, liberar al lesbianismo de la denominación "white decadence" (Chinosole 1990, 386), "There (in Carriacou) it is said that the desire to lie with other women is a drive from the mother's blood" (256). Celebra así la figura materna como fuente de su lesbianismo, hecho que es parte integrante y fundamental de su identidad (Christian 1985b, 198-99).

Lorde reconoce su lesbianismo en diferentes etapas. Creció en un hogar eminentemente femenino pues tenía dos hermanas mayores y su madre poseía una fuerte personalidad. Además, su mundo infantil estaba poblado por las historias que su madre relataba acerca de Carriacou, protagonizadas por mujeres poderosas y poco convencionales. En la escuela secundaria, las mejores amigas de Audre se llamaban a sí mismas "The Branded" y eran un grupo de rebeldes (81) que a menudo hablaban del lugar que ocupaban como mujeres en un mundo gobernado por hombres. Ya desde sus años juveniles observamos ese afán suyo de revisar cualquier papel impuesto desde fuera, en especial si está relacionado con el género.

Sólo cuando se marcha de casa de sus padres empieza Audre a considerar la idea de que es posible que sea *gay*. Las relaciones con su novio Peter no le satisfacen (104). Después de dejar de verle y de sufrir un aborto, Lorde decide tener una relación con una mujer que vaya más allá de flirtear o abrazarse con sus amigas (119).

Su primera relación sexual con una mujer tiene lugar en Stamford (Connecticut) con Ginger, una compañera de trabajo, que le descubre los placeres físicos del amor entre mujeres, "Loving Ginger that night was like coming home to a joy I was meant for, and I only wondered, silently, how I had not always known that it would be so" (139). No



obstante, después de esta experiencia, Lorde sigue un poco confusa con respecto a su identidad sexual. Es en México donde se enamorará de Eudora, una periodista blanca mayor que ella que utiliza la palabra lesbiana para definirse y que hará que Lorde se sienta agusto (170) consigo misma y con el país. Después de volver a los Estados Unidos, Lorde reafirmará su identidad lesbiana con todas sus implicaciones.

En su descripción del mundillo lesbiano de Greenwich Village en los cincuenta, Lorde señala las dificultades de las lesbianas, y sobre todo de las lesbianas negras, para construir su identidad, ya que carecían de modelos o puntos de referencia:

There were no mothers, no sisters, no heroes. We had to do it alone, like our sister Amazons, the riders on the loneliest outposts of the kingdom of Dahomey. We, young and Black and fine and gay, sweated out first heartbreaks with no school nor office chums to share that confidence over lunch hour. (176)

El mundo social de Lorde en aquellos años lo constituía la comunidad lesbiana, sin embargo, Lorde posee la suficiente capacidad crítica para elogiarla y también para ver sus fallos. Todas ellas creían en la realidad de una comunidad de mujeres e intentaban ponerla en práctica con resultados divergentes. Esta comunidad era expresión de su deseo de poseer un espacio propio en un mundo claramente hostil. Sin embargo, este sueño de hermandad también poseía sus grietas por donde se colaban el racismo y otras lacras del mundo heterosexual. Ser lesbiana no inmunizaba contra las mismas.

Nuestra autora critica, además, como ya vimos en el apartado anterior, la incapacidad de las lesbianas para afrontar abiertamente las diferencias entre sus miembros de manera clara y directa, considerando el lesbianismo como única causa de marginación y opresión. Lorde paga un precio para pertenecer a esta comunidad: el silencio y la invisibilidad sobre su raza (Wilson 1992, 81). Nuestra autora era consciente de que las diferencias no desaparecerían por no afrontarlas, el problema era que no habían sido entrenadas para dialogar.

En este ambiente, Audre inicia una relación amorosa con Muriel, una mujer lesbiana blanca. El fracaso de ésta supuso para Audre la confirmación dolorosa de algo de lo que era consciente pero prefería ignorar: las dificultades que entrañan las relaciones interraciales. Su sueño de construir una relación nueva sin modelos que seguir o superar se desmoronó, al igual que su visión de una comunidad de mujeres viviendo en armonía, relegada ahora al ámbito de la utopía. Entre Muriel y ella se interponía el silencio y la incapacidad de superar los nuevos retos que su relación les planteaba y las diferencias que las separaban, "...Muriel and I were both silent. What was lying between us had moved beyond our old speech, and we were both too lost and too frightened to attempt a new language" (234). Las esperanzas de Audre de vida en común con una mujer se habían venido abajo.

La relación con Kitty/Afrekete supuso la superación de la fragmentación en la que se encontraba Audre después de interrumpir su relación con Muriel. Audre redescubre su cuerpo con Kitty, a la vez que nuevas posibilidades para las relaciones entre mujeres. También alcanza la plenitud al integrar su identidad lesbiana y negra. Aunque la última escena de la obra pinta una separación, Kitty nunca deja a Audre, pues ésta le ha aportado elementos de vital importancia para su supervivencia. Además, es en la separación donde empieza el trabajo de construir nuevas relaciones (255), de poner en práctica lo aprendido y de utilizar el legado que otros han depositado en ella.

Lorde logra convertir su identidad negra y lesbiana en un motivo de celebración y plenitud, a pesar del ambiente hostil, del racismo, la homofobia, las drogas, el alcohol y la desesperación, saliendo fortalecida de la experiencia (225). Frente al conformismo y la victimización, la actitud de Audre es de rebelión y resistencia creativa, dispuesta como estaba a establecer una relación con su país distinta de la que habían mantenido sus

padres, "I began to seek some more fruitful return than simple bitterness from this place of my mother's exile..." (104). Su supervivencia y autodefinición se las debe tanto a su madre como a todas las mujeres que conoció en aquellos años juveniles. Lorde supera la fragmentación de su yo integrando su identidad racial y sexual y situándola en el centro de su subjetividad plural.

#### **III.2.4.3. 'The house of difference'**

El tema de la diferencia aparece como subtexto a lo largo de toda la obra y está relacionado con la identidad racial y sexual de Lorde. Lorde enfatiza la diferencia en la formación de su identidad y en sus relaciones con los demás. Desde pequeña, Audre se siente aprisionada por sus diferencias: en su casa, ella es la que tiene la piel más oscura, la que es casi ciega, la extraña, la que no habla hasta los cuatro años. Sin embargo, desde siempre se sintió atraída por los extremos y por la multiplicidad, como ella misma reconoce:

I have often wondered why the farthest-out position always feels so right to me; why extremes, although difficult and sometimes painful to maintain, are always more comfortable than one plan running straight down a line in the unruffled middle. (15)

Este rechazo de la uniformidad está de acuerdo con la concepción plural de la subjetividad que observamos en *Zami* y las múltiples posiciones desde las cuales Lorde nos habla en la obra. El yo de este texto es fluido porque su lugar "...is the very house of difference rather than the security of any one particular difference" (226). Al afirmar este yo plural, Lorde habla desde su propia experiencia, rechazando las definiciones impuestas que no le resultan válidas:

My fullest concentration of energy is available to me only when I integrate all the parts of who I am, openly, allowing power from particular sources of my living to flow back and forth freely through all my different selves, without the restrictions of externally imposed definitions. (*Sister Outsider* 1984, 120-21)

Lorde extiende este concepto de la diferencia al referirse a sus relaciones con las demás mujeres. El sueño de una comunidad de mujeres libres de sexismo, racismo y clasismo se desmorona en cuanto Audre empieza a frecuentar los ambientes lesbianos de Nueva York. Fiel a lo que ha sido una constante en su vida, es decir, el rechazo a lo establecido y lo impuesto, Lorde critica tanto la homofobia de la comunidad negra como el racismo de las lesbianas blancas. Además, es consciente de que la incapacidad para afrontar sus diferencias y el silencio como respuesta a las mismas conducen a una simplificación de la opresión que sufren las mujeres, lo cual es un error puesto que dichas opresiones son muy diversas y requieren asimismo respuestas diversas.

En sus años de juventud en los ambientes lesbianos de Nueva York, la autora señala que "The important message seemed to be that you had to have a place. Whether or not it did justice to whatever you felt you were about, there had to be some place to refuel and check your flaps" (225). Era necesario, pues, ocupar un lugar para poder ser definida fácilmente. Sin embargo, para Audre y para otras lesbianas, no existía un solo lugar particular sino muchos, puesto que su subjetividad no era reducible ni a un solo lugar ni a una sola definición:

For some of us there was no one particular place, and we grabbed whatever we could from wherever we found space, comfort, quiet, a smile, non-judgement.

*Being women together was not enough. We were different. Being gay-girls together was not enough. We were different. Being Black together was not enough. We were different. Being Black women together was not enough. We were different. Being Black dykes together was no enough. We were different.*

Each of us had our own needs and pursuits, and many different alliances. Self-preservation warned some of us that we could not afford to settle for one easy definition, one narrow individuation of self. At the Bag, at Hunter College, uptown

in Harlem, at the library, there was a piece of the real me bound in each place and growing. (226)

Según Bonnie Zimmerman, al reconocer los múltiples aspectos del yo, el sujeto debe luchar para encontrar o crear una posición dentro de varias comunidades. El reto tanto para individuos como para la comunidad es cómo acomodar esta variedad sin perder su cohesión interna (1990, 120-21).

Lorde llega a la conclusión de que el hogar de las mujeres es "the house of difference" (226), única posibilidad para dar cabida a su identidad plural y a su rechazo de una falsa igualdad, que ella considera un mecanismo de la cultura dominante para controlar a las personas, como expresa en *Sister Outsider* (1984, 115). La articulación de esta "house of difference" representa su renuncia a la uniformidad encarnada por la idea de "nación lesbiana", y la aceptación de un mundo donde la raza, la clase y el género existen y seguirán existiendo (Wilson 1992, 82). Lorde liga la diferencia a la supervivencia puesto que sólo podrá desarrollarse como persona si se respeta su identidad y además si esta identidad es lo suficientemente variada como para hacer frente a cualquier opresión.

El tema de la diferencia aparece también en las obras de otros escritores afroamericanos. Según Chinosole, el desplazamiento forzoso de personas de raza negra de África a Estados Unidos hizo que éstos desarrollaran un sentido del yo culturalmente contradictorio y fragmentado, en medio de una sociedad hostil. Estas personas negras asumieron la fragmentación y la adaptación como elementos clave para su supervivencia. Por ello, en las narraciones de esclavos y en la literatura afroamericana encontramos el motivo de la diferencia y la adaptación. Se afirma la diferencia como un hecho no amenazante. Esta diferencia revela en qué términos se encuentra un hombre o una mujer con su entorno o con las normas impuestas por la cultura dominante. Lorde sitúa y celebra

la diferencia en un ámbito centrado en las mujeres, como lo demuestra con los retratos de DeLois y Louise Briscoe. La idea de ser diferente y la posibilidad de cambiar adquieren validez como parte de la identidad de las mujeres negras (1990, 386).

Si la diferencia aprisionó a Lorde en su infancia y juventud, es esta misma diferencia la que la libera, ya que la impulsará a desmascararse y autodefinirse. "The house of difference" no estaba construida en los años cincuenta, ni siquiera había conciencia general de su necesidad. Pasarían muchos años hasta que esta idea adquiriese consistencia. Con sus percepciones y su sentido crítico, Lorde anticipa temas que veinte años después ocuparían un lugar de capital importancia entre las preocupaciones del movimiento feminista. El tema de la diferencia articula la necesidad de nuevos conceptos que emanen de la comunidad de mujeres y que den respuesta a sus múltiples retos sin esperar a definiciones o soluciones impuestas desde fuera.

### **III.2.5. "Matrilinealidad"**

Este término hace referencia a la exploración de la figura materna y su legado que Lorde lleva a cabo en *Zami*. El intento de afrontar la herencia materna resulta atractivo y problemático para cualquier autobiógrafa. Esta, al recrear e interpretar su evolución vital, asume un número de funciones que su propia madre llevó a cabo en su familia. Es ahora ella la que detenta el poder y el dominio que durante su infancia y adolescencia recayeron en su madre (Bloom 1980, 292).

Nan Bauer Maglin señala varios temas conectados entre sí que son característicos de las autobiografías femeninas. Podemos destacar el reconocimiento de la hija de que su voz no le pertenece exclusivamente a ella, el intento de ofrecer una visión objetiva de la

madre, a pesar de la invisibilidad y deformación que el crecer juntas ocasiona; la admiración por la fortaleza de la madre, la evocación de las antepasadas femeninas, a modo de agradecimiento por lo que han aportado a la autobiografía y para preservar su memoria y, por último, la angustia ante el dolor y el silencio entre madre e hija (1980, 258).

### III.2.5.1. Madre y creatividad

Nuestra autora recurre a la relación con su madre para identificar la fuente de su creatividad, según Claudine Raynaud. Encontramos en *Zami* un epígrafe con el título "How I Became a Poet", en el que ésta narra la génesis de su vocación poética. Su inspiración y su vocabulario no se basan en autores de reconocido prestigio sino en la especial relación de su madre con el lenguaje. De la boca de su madre, Lorde aprendió nuevos modos y palabras para nombrar la realidad (1988, 222), que se incorporarán a sus poemas, como ella misma reconoce, "*I am a reflection of my mother's secret poetry as well as of her hidden angers*" (32).

La mayoría de las palabras que cita como ejemplo de la poesía de su madre tienen que ver con la isla de Carriacou, su lugar de origen, "Impassable and impossible distances were measured by the distance 'from Hog to Kick'em Jenny'" (32), "I never caught cold but got 'co-hum, co-hum,' and then everything turned 'cro-bo-so,' topsy-turvy, or at least, a bit askew" (32). Dos palabras, "zandalee" y "croboso" aparecerán posteriormente en el texto en momentos de especial intensidad emotiva (Raynaud 1988, 224). Así, por ejemplo, cuando está en la cama con Muriel, Audre le dice al darle un masaje, "In the West Indies, they call this raising your zandalee" (185). También cuando recrea un momento de

intimidad con su padre y su madre, mezcla de dolor y placer, necesita una de las palabras que su madre le enseñó para describir esa ocasión, "My father picked us up together and swung us over his head.... I remember being delighted and thrilled at his attention, as well as terrified by the familiar surroundings suddenly turning *cro-bo-so*" (57).

El lenguaje de Linda se caracteriza también por los eufemismos al nombrar "ciertas" partes del cuerpo y en general, evitará cualquier referencia explícita a la sensualidad, "The sensual content of life was masked and cryptic, but attended in well-coded phrases" (32). En contraposición, Lorde intentará desenmascararse y mostrar el lado sensual y erótico de la vida. A lo largo de la obra siempre somos conscientes de lo que el cuerpo de Audre siente y hace, lo que contrasta con los eufemismos que su madre utiliza para nombrar ciertas partes del cuerpo: "bamsy", "lower region", "between your legs" (32) (Alexander 1992, 162).

La escritura también la relaciona Lorde con su madre, que fue su primera profesora. Lo oral y lo visual están íntimamente unidos y la madre le insiste a Audre que diga el nombre de las letras. La atracción por las posibilidades visuales de las letras conecta a Lorde con algunas de sus parientes analfabetas en Carriacou, para quienes las letras eran meras líneas o dibujos. Esto lo demuestra Lorde en la utilización en esta obra de diversos caracteres de impresión: negritas, itálicas, reproducción gráfica de melodías, etc. Como bien dice Claudine Raynaud, Lorde desea rescatar la belleza gráfica de la escritura (1988, 225).

Para convertirse en poeta, la autora ha partido de la poesía oral de su madre al texto escrito, de las canciones de Carriacou a los poemas, del silencio al lenguaje y del lenguaje a la acción (1988, 226). Sin embargo, el legado materno va más allá de lo verbal.



Lorde también aprendió de su madre que existe la comunicación sin palabras, basada en el sentimiento y la intuición, la cual es necesario saber descifrar y utilizar.

### **III.2.5.2. Fortaleza, supervivencia y diferencia**

Entre los valores que Linda transmitió a Lorde se encuentran la fortaleza, la capacidad de supervivencia y la intuición. La admiración de la autora por estas cualidades se palpa en toda la obra. Linda llevaba a sus hijas al museo de Historia Natural, simplemente porque intuía que era adecuado para su educación (12). También sabía mirar las caras de la personas y adivinar qué iban a hacer sin mediar palabra con ellas. El poder anticipar una acción o una reacción se convertían en recursos de supervivencia en un ambiente hostil como en el que vivían, "She knew how to make virtues out of necessities" (11).

Lorde define a su madre en los siguientes términos, "My mother was a very powerful woman. This was so in a time when that word-combination of *woman* and *powerful* was almost unexpressable in the white american common tongue..." (15). También enfatiza el hecho de que su madre era diferente de las demás mujeres que Audre conocía, aunque ella misma se sentía incapaz de definir claramente en qué consistía esa diferencia, "As a child, I always knew my mother was different from the other women I knew, Black or white. I used to think it was because she was my mother. But different how? I was never quite sure" (15).

Ciertamente, la relación de Linda con su marido difería mucho de la de las otras familias procedentes también de las Indias Occidentales. Linda compartía con su esposo las decisiones familiares y las relativas a los negocios, lo cual creaba confusión en la

pequeña Audre respecto al sexo de su madre. Puesto que ésta se relacionaba de igual a igual con su padre, no podía ser una mujer, porque en general las mujeres estaban sometidas a la voluntad del padre, pero lo cierto es que Linda no era un hombre (16).

Tener una madre diferente llenaba de satisfacción y de dolor a Audre. Le gustaba sentir que su madre era especial y estaba orgullosa de que Linda, en cierto modo, tuviera una vida propia y participase en las actividades de la comunidad pero otras veces Audre creía que ésa era la causa de sus problemas infantiles, "*If my mother were like everybody else's maybe they would like me better*" (16). Audre hubiera deseado entonces una madre más tradicional, que la esperara en casa a la vuelta del colegio. La presencia física de Linda también contribuía a esta fortaleza y diferencia que emanaba de su persona (16). Su determinación hacía que personas extrañas buscasen su opinión para los más triviales asuntos, lo que dotaba a la figura materna de un halo aún más misterioso y poderoso de lo que Linda en realidad era. Lo que ocurría es que, delante de sus hijas, Linda se preocupaba de ocultar su impotencia e inventaba explicaciones ante las humillaciones cotidianas para protegerlas, "It was so often her approach to the world; to change reality. If you can't change reality, change your perceptions of it" (18).

Lorde heredará de su madre esta fortaleza frente a la adversidad y esta capacidad de adaptación a diferentes situaciones. Para sobrevivir, tendrá que aunar suavidad y dureza, alegría y lágrimas (250). Sin embargo, ella no se conforma con sobrevivir sino que está dispuesta a obtener algo más que dolor y amargura del país en que nació. No quería morir un poco al intentar la supervivencia diaria, como su madre Linda. Lorde reacciona al modelo de vida que Linda le ofrece y buscará el placer y la gratificación a sus esfuerzos. Según Chinosole, esta tensión entre madre e hija refleja una tensión en la cultura femenina afroamericana: la existente entre la supervivencia, asumida por las

mujeres como una responsabilidad colectiva, y la gratificación personal, percibida como una necesidad individual (1986, 145).

También rechazará Lorde el silencio sistemático de su madre ante las opresiones y, aunque comprende que Linda intentaba protegerla, su actitud es, como ya vimos, de denominación activa. Así, logra ir más allá que su madre y sentar las bases para combatir la opresión.

Lorde tendrá que separarse de Linda para encontrar y definir su propia identidad. Desde niña se da cuenta de que "In my mother's house, there was no room in which to make errors, no room to be wrong" (58). Pero es en la sensual escena del mortero donde anticipa problemáticas relaciones con su madre al darse cuenta de que se está haciendo mayor y que las cosas quizás ya no puedan ser como antes:

Tears I did not understand started from my eyes, as I realized that my old enjoyment of the bone-jarring way I had been taught to pound spice would feel different to me from now on, and also that in my mother's kitchen there was only one right way to do anything. Perhaps my life had not become so simple, after all. (80)

Sin embargo, será años después durante el funeral de su madre y tras llevar un año fuera de casa, cuando Audre se dará cuenta de que la casa de su madre ya no es su casa y, por primera vez, se sentirá como una persona independiente, "I saw my mother's pain, and her blindness, and her strength, and for the first time I began to see her as separate from me, and I began to feel free of her" (143).

Aunque sus tácticas para la supervivencia son diferentes a las de su madre, Lorde no la critica por ello ni por su racismo interiorizado, sino que muy por el contrario, destaca lo que aprendió de ella (DiBernard 1991, 203).

### III.2.5.3. Tradición cultural y legado materno

Como vimos anteriormente, Linda pertenece a una tradición de mujeres fuertes a quienes Lorde debe "the power behind my voice" (3) y "the woman I have become" (4). Linda proporciona a su hija una identidad colectiva al transmitirle la cultura y tradición de la Indias Occidentales. La transmisión de este legado de madre a hija es un modo de mantener los vínculos con el lugar de origen y de afirmar diferencias culturales respecto al país en el que se vive. Es característico y frecuente en las autobiografías femeninas encontrar que este sentido de identificación con un grupo nacional, racial o cultural haya sido proporcionado por la madre (Bloom 1980, 300).

En *Zami* se enfatizan no sólo los vínculos de sangre entre madre e hija sino también los lazos entre culturas. Chinosole introduce el concepto de "matrilineal diaspora", y lo define como la capacidad de las mujeres de sobrevivir, de ser diferentes y de autodefinirse a través de continentes y generaciones. También se refiere a la belleza y fortaleza transmitida de abuelas a madres e hijas. Este término de "matrilineal diaspora" describe muy bien los vínculos entre las mujeres negras en todo el mundo, capacitándolas para experimentar culturas distintas pero relacionadas entre sí. Esta conexión con otra cultura comienza con la madre. En *Zami* observamos que la afirmación de diferencias culturales constituye un elemento clave en el concepto de "matrilineal diaspora". Lo que distingue a *Zami* de la tradición matriarcal euroamericana es el énfasis en las mujeres negras. Para Lorde lo matrilineal implica las conexiones míticas y legendarias con las mujeres del Caribe y su conexión autobiográfica con su madre y las mujeres negras que crecieron con ella en su comunidad (1986, 137, 142).

### III.2.5.4. Barreras, silencios e incomprensiones

Según Barbara Christian, "*Zami* seems to me to be a book about Lorde's reconciliation with her mother..." (1985b, 199). Predominan en este libro el agradecimiento y el reconocimiento a la figura materna, sin embargo también hallamos episodios en los que se expresa la tensión, el dolor y el silencio nacidos entre madre e hija. En la mayoría de los casos, el origen de estas barreras de silencio e incomprensión reside en injusticias sufridas por Audre que Linda no sabe o no puede explicarle satisfactoriamente. Otras veces es Linda la que peca de exceso de rigidez con Audre, movida por su afán de supervivencia y protección hacia los suyos.

El silencio -la ausencia de lenguaje y la negativa a nombrar- desempeña un papel importante en el crecimiento de Lorde. De su madre Linda, que utilizaba el silencio para protegerse a sí misma y a sus hijas de una realidad que era incapaz de controlar, nuestra autora aprendió la importancia del lenguaje. El silencio de Linda le permitió a ésta la supervivencia en un mundo dominado por los blancos pero tuvo un gran coste personal para ella y para su hija Audre, que se sintió alienada de su familia y amigos. Linda reprime tanto su propio lenguaje como el de otros, convirtiéndose en oprimida y opresora. En su utilización del lenguaje, Linda ignora o distorsiona los aspectos de la realidad que era incapaz de cambiar (Keating 1992, 21-22).

Uno de los primeros ejemplos de esta tensión entre madre e hija ocurre en los primeros años escolares de Lorde, que vuelve a casa una tarde dolorida y furiosa tras haber perdido las elecciones a delegada de su clase injustamente, ya que ella era la alumna más inteligente. A Linda le afecta el dolor que su hija siente pero es incapaz de redimirlo con palabras y adopta una actitud dura y defensiva con Audre. Linda considera

inútil que Audre pierda el tiempo combatiendo las injusticias y discriminaciones de las que es objeto. Prefiere que Audre se endurezca y permanezca indiferente a ellas para poder sobrevivir en un ambiente hostil y evita discutir el tema abiertamente con Audre:

'Fair, fair, what's fair, you think? Is fair you want, look in god's face'...  
'Child, why you worry your head so much over fair or not fair? Just do what is for you to do and let the rest take care of themselves.' (65)

Observamos en este episodio lo que comentábamos antes acerca de la tensión entre la supervivencia, objetivo de Linda, y la obtención de gratificaciones personales, necesario para Lorde.

Las relaciones con sus padres en su adolescencia son descritas por Lorde como una guerra continua, especialmente con su madre, para quien cualquier intento por parte de sus hijas por conseguir un poco de privacidad y un territorio propio suponía cuestionar su autoridad. La raíz de este problema residía en la falta de comprensión y sensibilidad hacia las necesidades de individualidad de Lorde. La actitud de Linda ante los cambios experimentados por su hija en la adolescencia era de dureza y hostilidad. El intento de Audre de buscar solución a los problemas con su madre mediante una consulta a la consejera de su escuela empeoró las relaciones con ella. Linda se sentía desplazada en su papel de madre por una desconocida y profundamente herida por la falta de confianza que su hija mostraba hacia ella, "How could you say those things about your mother to that white woman?" (85).

La amistad de Audre con Gennie le hacía olvidar y la resarcía de sus problemas familiares, aunque también sufría los ataques de su madre a su amiga. Al morir Gennie, las palabras de Linda no logran consolarla pues sus percepciones están a años luz de las de su hija, "The merciless quality of my mother's fumbling insights turned her attempt at

comfort into another assault" (101). Linda consideraba la necesidad de comprensión y afecto de Audre como debilidades que no debían ser toleradas.

El último y decisivo acto de rebelión contra la autoridad materna tiene lugar cuando Audre, dos semanas después de graduarse en la escuela secundaria, decide marcharse de su casa. Aunque Lorde sobrevivirá gracias a las enseñanzas maternas, tiene que irse para vivir su propia historia y construir su identidad sin las agobiantes presiones del ambiente familiar.

Dice Claudine Raynaud respecto de *Zami* que "...[A]utobiography can be described as an effort to erase the state of separatedness between mother and child" (1988, 228). Lorde intenta en su "biomitografía" agradecer y revivir estos vínculos maternos pero desde una posición madura e independiente. El legado materno conforma una parte importantísima de su identidad plural y, a su vez, será transmitido a una nueva generación pero transformado y enriquecido con sus propias experiencias personales.

### **III.2.6. Hogar, alienación y viaje**

#### **III.2.6.1. Hogar y alienación**

El tema del hogar aparece frecuentemente en la literatura afroamericana. En *Zami*, en un principio el hogar ocupa el ámbito mítico y de los sueños y, posteriormente, se relaciona con ese lugar donde el yo puede realizarse en toda su plenitud y multiplicidad.

Las primeras ideas sobre el hogar las aprende Audre de su madre Linda. El hogar es Carriacou, su isla natal, en las Indias Occidentales, "Once *home* was a far away off, a place I had never been to but knew well out of my mother's mouth" (13). Linda nunca

consideró Nueva York como su hogar y transmitirá este sentido de alienación a Audre, que percibirá desde su más tierna infancia que su auténtico hogar está en otra parte, "This now here, was a space, some temporary abode, never to be considered forever nor totally binding nor defining, no matter how much it commanded in energy and attention" (13). La isla de Carriacou se convierte así en un lugar mágico asociado con frutas, sabores y olores tropicales:

*Carriacou*, a magic name like cinnamon, nutmeg, mace, the delectable little squares of guava jelly each lovingly wrapped in tiny bits of crazy quilt wax-paper cut precisely from bread wrappers, the long sticks of dried vanilla and the sweet-smelling tonka bean, chalky brown nuggets of pressed chocolate for cocoa-tea, all set on a bed of wild bay laurel leaves, arriving every Christmas time in a well-wrapped tea-tin. (14)

Este carácter de lugar imaginario aumenta al no encontrarlo Audre en ninguno de los atlas que consultó en su niñez, llegando a la conclusión de que todo era una invención de su madre. Lorde se apropia del lugar y lo transforma en su propio paraíso privado, "...*home* was still a sweet place somewhere else which they had not managed to capture yet on paper.... It was our own, my truly private paradise..." (14).

La alienación cultural de Audre por la falta de un lugar que ella pueda considerar su hogar se incrementa también debido a las aspiraciones de clase de sus padres, que le proporcionan una educación privilegiada que la distanciará de la mayor parte de la comunidad negra de Harlem (Chinosole 1986, 121). A lo largo de la obra, observamos que el tema de la alienación y el del hogar se entretajan, pues cada nuevo hogar lleva aparejado un sentimiento de alienación.

Durante la estancia de Lorde en Brighton Beach, Brooklyn y en el Village, se sentirá muy alejada de Harlem y de la comunidad negra, su hogar de la infancia, "And Uptown, meaning the land of Black people, seemed very far away and hostile territory" (177). En Stamford, Connecticut, Audre es una extraña en la fábrica en la que trabaja ya



que sus motivos y aspiraciones no coinciden con los de la mayoría de las trabajadoras. El hecho de que el trabajo sea sólo temporal le ayuda a adaptarse y conseguir su propósito de ahorrar lo suficiente para viajar a México. Ginger también consigue que Audre se sienta un poco más integrada.

El ambiente tolerante con respecto a la raza y la sexualidad que Audre encontró en México contribuyó a que experimentara una sensación de comodidad consigo misma que la hizo sentirse en casa (154). Nuestra autora empezó aquí a comprender que la idea del hogar estaba relacionada con el hecho de poder manifestar su subjetividad, ser ella misma sin sentirse oprimida ni marginada y, por lo tanto, que la alienación tenía que ver con la fragmentación del yo. Pero también México será un hogar temporal. Audre regresará a Nueva York y se moverá en el ambiente lesbiano y en Hunter College, que no serán hogares para ella porque allí sólo podía mostrar algunos aspectos de su personalidad, "Downtown in the gay bars I was a closet student and an invisible Black. Uptown at Hunter I was a closet dyke and a general intruder" (179). La obra finaliza con una imagen de plenitud pues Kitty enseña a Audre que su grandeza y su fuerza residen en la integración de sus múltiples identidades. Sólo así podrá sentirse *at home*.

Es en estos años cuando Lorde se da cuenta de que el hogar mítico y mágico de su infancia, Carriacou, no puede constituir una opción real en su vida, puesto que pertenece al espacio mental y al de los sueños, "Once *home* was a long way off, a place I had never been to but knew out of my mother's mouth. I only discovered its latitudes when Carriacou was no longer my home" (256). Irónicamente, Lorde comenta en esta frase que cuando por primera vez encontró la isla de Carriacou en un mapa, su hogar ya no estaba asociado a un territorio geográfico sino a uno emocional, vinculado con el amor a otras mujeres. Cuando está con Ginger, afirma "Loving Ginger that night was like

coming *home* to a joy I was meant for" (139), de Bea, escribe "I made love to a woman for the first time in my very own bed. This was *home*..." (150), "It is the images of women, kind and cruel, that lead me *home*." (3) (mis itálicas) (DiBernard 1991, 207).

La autora expande esta idea del hogar como "this house of myself" (43) y aspira a construir "the house of difference" (226), formada por una comunidad de mujeres donde todas puedan manifestar los diferentes aspectos de su identidad y donde no se eliminen las múltiples posiciones desde las que hablan (Zimmerman 1990, 203). La característica fundamental de este hogar es su falta de límites definidos y seguros, lo que contradice la tradicional idea del hogar como un sitio donde uno se siente protegido y a salvo. Estamos de acuerdo con Bernice Johnson Reagon cuando afirma que una vez que el hogar se ha abierto a la "otra mujer", quienquiera que ésta sea, ya no es seguro (1983, cit. en Zimmerman 1990, 203). Una comunidad segura no daría cabida a múltiples voces sino que se caracterizaría por la uniformidad y eliminación de las voces disidentes que pudieran amenazar la "seguridad" de dicha comunidad. La "otra mujer", con sus diferencias de raza, clase u orientación sexual, puede poner en peligro los cómodos preceptos de una comunidad de mujeres blancas, occidentales y heterosexuales.

¿Cómo construir este hogar de la diferencia que pueda dar cabida a múltiples voces femeninas y, a la vez, ser un hogar? La respuesta no es fácil. Lorde da un primer paso en *Zami* al proponer la palabra y la acción frente al silencio esterilizante. Ella se desenmascara y habla desde las múltiples identidades que componen su subjetividad. La idea del hogar ha pasado de pertenecer al ámbito mítico a suponer un reto para el futuro, una realidad alcanzable mediante el diálogo y la acción.

### III.2.6.2. El viaje

El viaje ha sido y es un motivo muy importante en la literatura negra. Desde las narraciones de esclavos, el viaje ha estado asociado con cambios en la conciencia del/la que lo realiza, que conducen a nuevas definiciones del yo (Willis 1985, 220).

Según Mary Mason, para las mujeres, los viajes existían más como metáfora que como realidad, dada la falta de movilidad en sus vidas. En la tradición literaria occidental, las narraciones de viajes están compuestas fundamentalmente por viajes masculinos. La tradición autobiográfica de mujeres negras nos habla de viajes reales en las huidas descritas en las narraciones de esclavos y en los viajes itinerantes que encontramos en las autobiografías espirituales. También, el motivo del viaje se convierte en una metáfora para definir la trayectoria vital de las mujeres afroamericanas (1990, 337-38).

En *Zami*, el viaje aparece como realidad y como metáfora. En las páginas anteriores al "Prólogo" y como respuesta a la pregunta *"To whom do I owe the woman I have become?"* (4), Lorde dice *"To the journeywoman pieces of myself/Becoming/Afrekete"* (5). También en la página 43 encontramos la siguiente afirmación, "The first time I ever slept anywhere else besides in my parents' bedroom was a milestone in my journey to this house of myself". La condición de viajera forma parte de su identidad y, al definir su trayectoria vital con la palabra "viaje", está participando de la metáfora del viaje hacia la propia subjetividad, tan antigua como la cultura. Este sentido general de la autobiografía como viaje deja paso a otros viajes reales e imaginarios que revelan cambios en la manera en que Lorde percibe el mundo y se percibe y define a sí misma.

Uno de los primeros viajes narrados en *Zami* son las excursiones que realizaban Audre y sus hermanas a Sugar Hill, en Harlem durante los veranos de su infancia, con el propósito de intercambiar comics en una tienda (49). En estos viajes veraniegos, Audre se da cuenta de que existe un mundo más allá de las cuatro paredes de su casa y lo descubre emocionada y aterrorizada a la vez. Bloque tras bloque, Audre se deleita con las numerosas tiendas, olores, parques y personas que pueblan su barrio, además de entrever a lo lejos la línea mágica del río Hudson. Disfrutaban Audre y sus hermanas de sus únicas horas de libertad, lejos de la vigilancia materna, "Despite mother's cautionings not to tarry, we lingered near the green pool's fresh smell" (51). Un día, al volver a casa después de uno de estos viajes, Audre se imagina que el viaje es interminable. Esta visión anticipa sus futuros viajes como adulta (Zimmerman 1990, 188):

Suppose I fell down at that crucial point? I could roll down hill after successive hill all the way back across Lenox Avenue, and if I happened to miss the bridge I could roll right on into the water.... No one would catch me or hold me or save me, and eventually I would float slowly out to sea.... (52)

El viaje supone abandonar lo familiar, lo seguro, en pos de lo desconocido y se convertirá en una necesidad para Audre. Su salida de hogar familiar es el primer viaje hacia la construcción de una identidad propia, lejos de las exigencias y presiones de sus padres.

Los desplazamientos de Audre a otras ciudades y países le proporcionan una nueva visión del mundo y nuevas experiencias que conforman o reafirman su subjetividad, como apreciamos en sus viajes a Stamford (Connecticut) y México, donde valida su identidad racial y sexual.

Al abandonar el hogar de su infancia, Audre sufrirá duros momentos de soledad y penuria económica en los que echará de menos la seguridad de la casa de sus padres. Pero es sabido que para ganar hay que perder. El viaje abre nuevas posibilidades de

cambio pero también implica un riesgo que Audre tiene que asumir para escapar de las imposiciones externas, construir las identidades que componen su subjetividad y encontrar un nuevo hogar, ya que el hogar de su infancia no puede ser el de su madurez.

### III.2.7. Conclusiones

Consideramos que es difícil elaborar una teoría sobre los textos autobiográficos femeninos que pueda explicar el funcionamiento de todos ellos, dadas las complejas relaciones entre arte y vida, y la especificidad de cada autobiografía. El *bios* o experiencia vital de cada mujer se ha desarrollado o se desarrolla bajo condiciones históricas, sociales y culturales diferentes, como también es distinto su *autos* o sentido del yo y su *graphé* o escritura. Lo que comparten estas autobiografías femeninas es el hecho de hablar desde los márgenes del discurso literario y del canon establecido por la institución académica, por lo que cualquier teoría de la autobiografía ha de plantearse las relaciones entre el *genre* y el *gender*. Tampoco se pueden obviar en una teoría de la autobiografía femenina elementos relativos al *bios* pues hacerlo conduciría a la eliminación de cuestiones tan importantes como la raza o la clase y reduciríamos el yo femenino a una mera textualidad (Brodzki y Schenk 1988, 13).

Las autobiografías de mujeres negras son fuentes válidas y muy apropiadas para el estudio de la mujer negra y de cómo se ha contemplado a sí misma históricamente, a pesar de las etiquetas e ideas preconcebidas sobre su persona. El rasgo más distintivo de su identidad lo constituye el encontrarse en doble peligro, es decir, doblemente oprimida por su raza y su sexo. Su trayectoria vital se ha visto afectada por el racismo y el sexismo de la sociedad norteamericana. La visión que la mujer negra posee de sí misma, como

persona individual, como miembro de la comunidad negra y, finalmente, como miembro de la sociedad en general, determina lo que ella hace con su vida, su actitud y exigencias ante ésta y, lo que es más importante, las exigencias hacia sí misma. La autobiografía afroamericana femenina constituye un intento de definir una trayectoria vital mediante la evocación de su conciencia más íntima y profunda.

*Zami* participa de esta tradición autobiográfica y se distancia de ella en algunos aspectos. En el aspecto formal, su novedad radica en el epígrafe, "A Biomythography", con que Lorde subtitula la obra. Con esta denominación, la autora expande el género autobiográfico y demuestra que éste puede ser un modo de autoexploración y descripción cuya validez no depende de la autenticidad de lo que se narra.

Otra novedad formal reside en las diversas voces narrativas que hallamos en la obra, ejemplo claro de la identidad múltiple de Lorde. La identidad unificada, separada y uniforme que encontramos en tantas autobiografías masculinas es más un artificio que una realidad. Lorde nos muestra en esta obra una identidad plural que se manifiesta mayoritariamente de modo fragmentado y discontinuo, y un yo fluido que la conecta con sus antepasadas femeninas, con su madre y con todas las mujeres que han dado forma a su trayectoria vital.

Son destacables también la utilización que Lorde hace del mito y su concepto de la diferencia. El elemento mítico, compuesto por mitos afrocaribeños y por una comunidad de figuras femeninas reales y legendarias, conforma la parte colectiva de la subjetividad de Lorde. La autora establece así un vínculo con todas las mujeres con las que se ha relacionado y, además, propone mitos nuevos, diferentes de los occidentales y patriarcales, para que las mujeres expliquen sus orígenes. Aunque este sustrato colectivo es muy importante, Lorde sitúa lo personal al mismo nivel que lo colectivo, yuxtaponiendo ambas

experiencias. Lo colectivo está relacionado con la responsabilidad histórica hacia su comunidad y lo individual participa de la necesidad de obtener gratificaciones personales en su vida.

Respecto al tema de la diferencia, Lorde afirma que ésta ha de constituir el hogar de las mujeres, un lugar donde puedan manifestar libremente los múltiples aspectos de su personalidad, sin que prevalezca una representación de la subjetividad femenina sobre otra. Lorde conoce la dificultad de llevar esto a cabo, pero también es consciente de la plenitud que proporciona el mostrar la riqueza de la propia subjetividad. En esta obra, se desenmascara y acepta sus múltiples identidades, poniendo la primera piedra en la construcción de esa "house of difference".

*Zami* yuxtapone hechos históricos, mitos y ficción y despliega un yo textual múltiple, por ello, pensamos que esta obra representa una extensión y culminación del género autobiográfico.

### **III.3. EL LENGUAJE Y LA ACCIÓN: *SISTER OUTSIDER* (1984) Y *A BURST OF LIGHT* (1988)**

#### **III.3.1. Perspectivas críticas**

Para comprender mejor la naturaleza y significados de estos libros vamos a aproximarnos a ellos desde la perspectiva de la crítica feminista afroamericana y también la crítica personal que postulan Nancy Miller, Gayle Greene y otras autoras.

La teoría ha sido y es un espacio problemático para los afroamericanos porque, como bien dice Lorde, "the master's tools will never dismantle the master's house" (*Sister Outsider*, 110). Históricamente, la teoría ha sido una empresa elitista y abstracta reservada a la academia. Han sido precisamente las gentes que se encontraban fuera de estos círculos, entre ellos las feministas afroamericanas y otras mujeres de color, las que han propuesto nuevos modelos teóricos encaminados a la acción para cambiar situaciones reales de opresión y tomar conciencia de sí mismos. Paralelamente, intentan desarrollar una ideología progresista con la que enfrentarse a todo tipo de actividades, desde estrictamente académicas hasta culturales y sociales. Nuestra autora pertenece a esta nueva tradición de mujeres revisionistas de varias razas entre las que hay cabría destacar a Cherrie Moraga, Gloria Anzaldúa, bell hooks y June Jordan, entre otras. Sus obras son muy variadas en planteamientos e intentan llegar a una multitud de público superando barreras de clase, raza y orientación sexual. Sus técnicas y estilos son bastante diferentes pero, como teóricas, privilegian la narración personal como instrumento de descubrimiento y supervivencia (Thompson 1991, 6-7).



Barbara Christian, en su ensayo "The Race for Theory" (1990) denuncia que la teoría se ha convertido en un instrumento más de promoción profesional en la academia, único o primordial estímulo de este tipo de trabajo para la mayoría. Christian se siente alejada del lenguaje, discusión y orientación dada por la mayoría de los teóricos, así como de las obras hegemónicas que éstos estudian. No rechaza frontalmente la teoría porque considera que los afroamericanos siempre han teorizado, aunque de modo distinto a los blancos. Al igual que para Lorde el arte por el arte no tiene sentido, Christian rechaza el privilegio excesivo que se le concede a veces a la teoría y al crítico. Se muestra abierta a descubrir nuevos modos de apreciar la literatura, pero sin olvidar la conexión entre el artista y su audiencia. La reflexión sobre la literatura no debe constituir un mero divertimento y ejercicio de la mente para los teóricos puesto que, para muchas personas, ésta sirve de alimento espiritual y medio para dar a conocer su experiencia (1990, 51-53).

Barbara Smith aboga por una crítica que se aproxime a la literatura teniendo en cuenta la interrelación de factores de sexo, raza, clase y orientación sexual y en la que el texto de creación prime siempre sobre el texto crítico (1985, 168-85). Esto es muy útil para Audre Lorde, quien opina que la teoría es un medio para concienciar a la gente a la que va dirigida no una mera elucubración. Con *Sister Outsider* (1984) y *A Burst of Light* (1988), nuestra autora contribuye pues a sumarse a las obras que intentan rellenar el vacío teórico existente en el movimiento feminista respecto a la experiencia y literatura de las mujeres negras y, en general, de otras mujeres de color. Demuestra que la opresión no procede sólo del género, sino que es necesario tener en cuenta otros elementos como la orientación sexual o la raza.

Patricia Hill Collins señala en su libro *Black Feminist Thought* (1990) que los afroamericanos, en su búsqueda de un punto de vista autónomo y en su lucha contra la

opresión de los blancos, se han apoyado en una visión del mundo afrocéntrica que difiere sustancialmente de la eurocéntrica (26-27). Es ésta la que Lorde propone en muchos de sus ensayos cuando nos anima a descubrir y a escuchar a la "Black mother" que llevamos dentro. Para el desarrollo y articulación de este punto de vista afrocéntrico y feminista, es necesario unir el pensamiento y la acción, algo presente en la obra de la mayoría de las intelectuales negras desde el siglo pasado y que continúa entre las contemporáneas que incluyen experiencias y acciones diarias en sus trabajos teóricos (28-29).

Hill Collins menciona las dificultades que encuentran las intelectuales que se dedican a articular este tipo de pensamiento teórico. Por una parte, se ven presionadas desde ámbitos académicos para separar el pensamiento de la acción, en especial el activismo político, y por otra, al producir un tipo de pensamiento más especializado, pueden desconectarse de las experiencias reales de las mujeres negras que son las que estimularon el desarrollo de una conciencia feminista afrocéntrica. Sin embargo, si se superan estas dificultades, el pensamiento feminista afroamericano puede convertirse en un instrumento de liberación para las mujeres negras puesto que impulsa a una autodefinición basada en su propia experiencia, lo que serviría para articular un sentimiento y una conciencia que ya existía. El *self-empowerment* es el paso siguiente a esta autodefinición y concienciación, que además estimularía la resistencia a la opresión (30-32).

En su definición de "black feminism", que consideramos útil para encuadrar *Sister Outsider* y *A Burst of Light*, Patricia Hill Collins acentúa la importancia que elementos como la raza, la clase, el género o la tradición histórica desempeñan en el punto de vista y la posición de las mujeres negras, ya que ningún punto de vista es neutral pues "...[N]o individual or group exists unembedded in the world" (1990, 33). Para esta crítica, "Black feminist thought consists of theories or specialized thought produced by African-American

women intellectuals designed to express a Black women's standpoint" (32). El alcance de este punto de vista es amplio y pretende favorecer el diálogo con personas de otras razas, clases u opciones sexuales, para lo cual las intelectuales afroamericanas desean utilizar su situación como "outsider-insider" de los tradicionales centros de poder y decisión (36). La autonomía para desarrollar un punto de vista propio y realizar un análisis independiente no implica que sus resultados sean sólo relevantes para las afroamericanas o que éstas deban sólo analizar su propia experiencia. Como afirma Sonia Sanchez, "I've always known that if you write from a black experience, you're writing from a universal experience as well" (cit. en Hill Collins 1990, 35).

Antes hemos mencionado a bell hooks como perteneciente a una nueva generación de críticas afroamericanas que proponen una reflexión nueva sobre la cultura, literatura y modos de representación de los afroamericanos, con especial énfasis en las mujeres negras. En la introducción de su libro *Talking Back: Thinking Feminist, Thinking Black* (1989), hooks expone su intención de introducir la experiencia personal como parte integrante de los ensayos que lo componen. El título del mismo *Talking Back*, indica que hooks está interesada, al igual que Lorde, en romper el silencio sobre muchos temas relativos a los afroamericanos, articular libremente su experiencia y expresar sus propias opiniones. En la comunidad en la que bell hooks creció, "to talk back" quería decir atreverse a estar en desacuerdo, y también tener una opinión (5). hooks observa que la separación entre lo público y lo privado favorece las prácticas racistas y sexistas, por ello busca los puntos de conexión entre ambas esferas y reflexiona sobre ellas (2).

bell hooks reconoce que para algunas personas hablar sobre lo personal no es un lujo, sino cuestión de supervivencia. Tanto para esta escritora como para Lorde, la honestidad consigo mismas es el mejor camino para superar la fragmentación interior y

alcanzar la plenitud. Sin embargo, hooks también tiene miedo a la vulnerabilidad que implica el exponerse a la opinión pública y el ir más lejos de lo que su entorno considera adecuado, cuya consecuencia directa es la soledad y la incomprensión. Lorde y hooks rompen la tradición afroamericana de silenciar muchos temas, tanto en público como en privado, puesto que hay mucho sobre lo que discutir si los afroamericanos desean de verdad curar las heridas causadas por la opresión y explotación y desarrollar su potencial como individuos (3).

Si Lorde habla de la transformación del silencio en lenguaje y acción, hooks aúna las ideas, la teoría y la experiencia personal, convirtiéndolas en algo concreto y tangible que puede llegar a la gente. Reivindica lo que ella considera auténtico y real en contraposición a la dominación, los discursos y mentiras impuestos. Lo primero implicaría recuperarse a sí mismos e impulsaría la transformación y reparación. Por todo ello, bell hooks basa los ensayos, charlas y comentarios de este libro en la reflexión personal (1989, 3).

Admite esta crítica las dificultades que tiene a veces para convertir sus palabras en un lenguaje que pueda ser compartido. Humildemente reconoce que las palabras y las ideas no son la panacea y que la manifestación más concreta de la opresión y la explotación es el dolor, espiritual y físico. Antes que las palabras, las personas recuerdan el dolor. Con esto, hooks advierte del peligro de teorizar demasiado sobre temas que son realidades candentes para mucha gente. Esto nos recuerda la postura de Lorde y sus constantes referencias al dolor en toda su obra en prosa. Es más, podríamos decir que uno de los ejes de *Sister Outsider*, *A Burst of Light* y también de *The Cancer Journals* es el intento de nuestra autora por canalizarlo y expresarlo mediante el lenguaje con objeto de compartirlo y, de algún modo, atenuarlo. Como vemos, pues, bell hooks hace crítica personal muy

cercana a la de Lorde, con objetivos y estrategias comunes. La lectura de sus obras enriquece nuestras percepciones sobre Lorde.

*Sister Outsider* y *A Burst of Light* comparten algunas de las características que Gloria T. Hull (1993) considera importantes para definir la crítica feminista negra como son una postura comprometida más que objetiva a la hora de escribir, el convencimiento de que lo personal es político, el aunar la descripción con el análisis, la importancia de la raza y el género en el punto de vista, la disposición a romper la invisibilidad sobre una misma, la función social de la escritura, la necesidad de que ésta llegue a amplios sectores de la población y un estilo que no tiene por qué ser rígidamente académico sino que puede dar cabida a la creación y a la poesía (60).

También pensamos que la crítica personal sugerida por Nancy Miller (1991) es útil para aproximarnos a *Sister Outsider* y *A Burst of Light*. Para esta académica, *Sister Outsider* es un ejemplo de este tipo de crítica puesto que constituye un intento de articular lo personal y lo teórico de modo conjunto, es decir, es un ejemplo de crítica cultural articulada mediante narración personal (4). La crítica personal conlleva "...[A]n explicitly autobiographical performance within the act of criticism" (1). Estamos de acuerdo con que esta obra replantea la relación del sujeto consigo mismo y con la autoridad que representa la teoría. Si en los años setenta lo personal es político, en los ochenta lo personal es también lo teórico y forma parte del material de la teoría (21). Actos autobiográficos como estos libros son, en el mejor de los casos, un ejemplo de un nuevo repertorio de la crítica cultural pero también pueden derivar hacia un personalismo autorizado institucionalmente (25).

*Sister Outsider* también podría incluirse dentro de lo que Gayle Greene (1993) considera "personal criticism" puesto que amplía la noción de lo que es la teoría y no

resulta trivial o meramente personal sino que es una escritura comprometida (20-21). El yo inscrito en esta obra muestra a juicio de Biddy Martin y Chandra Talpade Mohanty "...[H]ow individual self-reflection and critical practice might translate into the building of political collectivity" (1986, 210). Lorde habla desde su experiencia de mujer negra y lesbiana con la intención de que su voz pueda servir a otras mujeres que nunca antes se habían sentido representadas por los discursos dominantes. Al salir a la luz y expresar sus experiencias, nuestra autora está sentando las bases del concepto de la diferencia como diálogo. En *The Cancer Journals*, la intención de Lorde es que sus palabras reconforten a otras mujeres que han pasado o están pasando por una situación parecida a la suya, en *Zami*, al narrar su desarrollo personal en la América de los años 50, pretende mostrar las dificultades que la sociedad impone a la realización personal y denunciar el racismo y sexismo que envenenaban la convivencia de las comunidades blanca y negra. *Sister Outsider* y, en menor medida, *A Burst of Light*, son una reflexión teórica basada en sus experiencias, compartidas a su vez por muchas personas cuya opresión y silencio Lorde quiere canalizar hacia el lenguaje y la acción.

Estamos de acuerdo con Joan E. Hartman y Elizabeth Messer-Davidow cuando afirman que revelar las diferencias que la raza, sexualidad, clase y género establecen en el conocimiento que producimos generan nuevos modos y puntos de vista desde los que contemplar el mundo (1991, 2). Cuando leemos a Lorde siempre somos conscientes desde donde nos habla. El esconderse tras una pretendida objetividad supondría perpetuar los modelos de conocimiento y los discursos que nuestra autora desea cuestionar.

El concepto de la experiencia sigue siendo relevante a la hora de analizar estos libros. Según Bonnie Zimmerman (1993), hemos asistido a la deconstrucción de la autoridad de la experiencia como base de nuestras ideas y también a la de la categoría

mujer. Esto ha posibilitado que seamos conscientes de la generalización que un grupo de mujeres ha hecho de su experiencia, dejando a un lado la de otras mujeres, al tiempo que ha ampliado nuestro conocimiento de la influencia del lenguaje y la ideología en nuestra conciencia y comportamiento. Sin embargo, si no podemos apelar a nuestras experiencias como mujeres, ¿cómo explicar el punto de vista desde el que contemplamos el mundo? Pensamos como Bonnie Zimmerman que la experiencia sigue siendo un concepto útil y válido a la hora de explicar el desarrollo de la teoría feminista y la crítica literaria. Además, este concepto ha sido crucial para el desarrollo del feminismo lesbiano y los feminismos de las mujeres de color, entre las cuales se situaría Audre Lorde (112-13).

Para la mayoría de las mujeres afroamericanas, aquéllos que han vivido las experiencias sobre las que basan sus teorías son más dignos de crédito que los que sólo escriben o reflexionan sobre dichas experiencias (Hill Collins 1990, 209). En *Sister Outsider* y *A Burst of Light*, lo personal es político, con lo cual se demuestra que la experiencia es un concepto relacional y construido socialmente. Siempre tenemos conciencia o experiencia de algo o en relación con alguien. La experiencia y la conciencia no son acontecimientos aislados sino puntos centrales hacia donde se dirigen todas las otras conciencias y experiencias (Zimmerman 1993, 116-18).

Evidentemente, encontramos una gran relación entre la vida de Lorde y su obra, sin que por ello restemos importancia a la necesidad de analizar críticamente la experiencia en busca de sus bases ideológicas (Zimmerman 1993, 119). Los diferentes géneros que nuestra autora utiliza están relacionados entre sí, partiendo del tronco de la poesía. Responden a distintos momentos de su trayectoria vital, a diferentes expectativas sociales y distintos foros de escritura (DuPlessis 1993, 106). La incorporación de poemas en sus propios ensayos quiebra la división entre teoría y práctica. A menudo, Lorde utiliza partes de sus

propios poemas para ilustrar sus argumentos teóricos, lo cual muestra cómo la teoría y la práctica operan en su obra. Su prosa y su poesía están, además, íntimamente conectadas. De este modo, Lorde vence su propia aprensión a escribir prosa, haciendo los planteamientos teóricos más accesibles a personas que sienten una cierta desconfianza ante el texto teórico en cuanto tal (Thompson 1991, 5-6) .

A partir de estas ideas, nos proponemos analizar *Sister Outsider* y posteriormente, *A Burst of Light*, en profundidad.

### **III.3.2. *Sister Outsider***

*Sister Outsider* se publicó en 1984 y es la tercera obra en prosa de Audre Lorde, después de *Zami: A New Spelling of My Name* (1982). A diferencia de la anterior, aquí nos encontramos con una colección de ensayos, discursos y una entrevista que abarcan el período que va desde 1976 hasta 1983.

Las distintas piezas en prosa aquí reunidas tratan temas relevantes en la trayectoria de Lorde como poeta y como mujer activista, lesbiana, negra y madre de dos hijos. La autora reelabora temas que ya habían aparecido en su poesía como el concepto de la diferencia, la necesidad de la propia definición y de romper el silencio e invisibilidad en todo lo referente a sí misma y su preocupación por la represión como medio de control. Con esta obra, Lorde confirma su autoridad para nombrar sus experiencias y revaloriza lo subjetivo como fuente de *empowerment*.

En primer lugar, nos centraremos en aquellos ensayos con un tono muy personal en los que la autora narra sus impresiones sobre países que ha visitado o expone alguna experiencia propia con intención de que sus vivencias puedan servir a otras personas. Con



posterioridad nos referiremos a un par de ensayos en los cuales Lorde expresa sus discrepancias respecto a un artículo de Robert Staples y un libro de Mary Daly y a la entrevista que le hace Adrienne Rich. Por último, abordaremos el estudio de otros ensayos, en su mayoría, más teóricos. Lorde se dirigirá a nosotros desde un "we" colectivo en el que sus reflexiones amplían su propia experiencia y dan cabida a la de otros. Otras veces, el ensayo mezclará vivencias específicas de Lorde con elementos teóricos y experiencias colectivas de su comunidad y de las mujeres en general.

Entre los del primer tipo más personal comenzaremos con "Notes from a Trip to Russia" (13)<sup>1</sup>, primer ensayo del libro, dividido en siete partes de desigual longitud. Lorde nos narra sus impresiones personales a partir de un viaje que realizó en 1976 a la Unión Soviética para asistir a un Congreso de Escritoras Afroasiáticas en Tashkent. Mezcla descripciones de las ciudades y personas que visita e incluye reflexiones sobre los rusos y su forma de vida. Tras una breve estancia en Moscú, es en Tashkent donde nuestra autora se siente calurosamente acogida por primera vez desde su llegada, "...I felt genuinely welcomed" (22). Le llama la atención la aparente buena convivencia entre personas de diferentes orígenes étnicos, como rusos y uzbekos. Una de las razones que sugiere es la toma de una postura oficial por parte del estado contra el nacionalismo y el racismo. Sin embargo, no tardará en caer en la cuenta de las divergencias entre las presunciones de igualdad entre las diversas etnias y la realidad de las evasivas de los rusos ante preguntas comprometidas sobre, por ejemplo, los judíos (24).

La misma impresión nos transmite con respecto a la situación de las mujeres. Por una parte percibe una sensación de fortaleza y concienciación en las que va conociendo

---

<sup>1</sup>Todas las páginas citadas de *Sister Outsider* están tomadas de la siguiente edición: Lorde, Audre. *Sister Outsider*. Freedom, CA: The Crossing Press, 1984.

pero también se topa con una resistencia a la autocrítica que frena sus expectativas de progreso. Lorde se muestra impresionada por la historia sobre la valentía y heroísmo de las mujeres de Uzbekistán en su lucha por sus derechos, aunque se resiste a creer en la igualdad plena entre los sexos que oficialmente existe, "...I also felt that there was a little more to it than met the eye. It sounded too easy, too pat" (29).

Uno de los encuentros que más le impactaron los últimos días de estancia en la Unión Soviética fue el mantenido con una mujer perteneciente a una etnia casi en extinción, los *chukwo*. Lorde también se considera perteneciente a una etnia amenazada, en otro orden de acontecimientos. Esta mujer le comunica sus esperanzas respecto al futuro que aguarda a sus hijos, que espera se desenvuelva en un marco de libertad. Aunque la conversación entre ellas tiene lugar mediante intérpretes, la autora siente que su conexión es quizá la más auténtica que ha experimentado en su estancia en la Unión Soviética.

Lo más lamentable para Lorde es la falta de libertad y la sensación de que las clases sociales no han desaparecido. También la divergencia entre las razones oficiales y reales del estado de cosas en el país. Por otra parte, alaba la poca criminalidad y miseria que ha observado, "If you conquer the bread problem, that gives you at least a chance to look around at the others" (34).

Sin embargo, se da cuenta de que por encima de los logros, la posición de la Unión Soviética respecto al racismo y al sexismo no es muy diferente de la de otros países, lo cual le confirma en su idea de que "Black Americans exist alone in the mouth of the dragon" (30).

Observamos en este primer ensayo cuáles son los motivos que más atraen la atención: la situación de las mujeres, la actitud ante el racismo y la situación social y

económica del país. Nuestra autora cuestiona siempre la respuesta "oficial" a sus preguntas y saca sus propias conclusiones de lo que observa.

El último ensayo, es del mismo tipo aunque posee más carga política. "Grenada Revisited: An Interim Report" (176) fue escrito después de una estancia de Lorde en la isla en la que nacieron sus padres, dos meses después de la invasión de los Estados Unidos en 1983. Lorde contrasta lo que observó en esta visita con su visita anterior en 1979, antes del golpe de estado de Maurice Bishop. Hace un balance positivo de la gestión de Bishop, destacando los logros sociales y de infraestructuras en el país. Lorde considera la invasión de sus conciudadanos como un acto más de racismo y otro ejemplo de la política exterior imperialista de su país, que no puede permitir que otras naciones decidan su futuro sin contar con los Estados Unidos. Lorde desmonta las razones aducidas para la invasión y afirma que, entre sus intenciones ocultas, estaban la de desviar la opinión pública de asuntos claves como crisis económica, el desempleo, la situación en el Líbano, etc. Desenmascara las intenciones democratizadoras del gobierno de su país y señala otros cuyos regímenes son dictatoriales y donde los Estados Unidos no intervienen. También denuncia la complicidad de la sociedad americana ante la intervención, lo cual demuestra el profundo racismo que anida en ella, "So what is Black Grenada and its 110,000 Black lives?" (181).

Para la autora, la invasión cumplió varios propósitos, entre ellos comprobar si soldados afroamericanos eran capaces de disparar contra otros de su misma raza, probar nuevas armas y también servir de advertencia a treinta millones de afroamericanos, "We did it to them down there and we will not hesitate to do it to you" (184). Muestra también Lorde la perversión del lenguaje utilizado ante la opinión pública norteamericana,

cuidadosamente manipulado para reducir las aspiraciones de una nación como Granada (184).

No oculta que estaba a favor del gobierno de Maurice Bishop, cuyos logros nos expone desde el principio. Lo que le parecía más importante era que Bishop estaba intentando superar la estratificación social de la isla, cuyos problemas de mezcolanza étnica y clasismo eran complejos después de sucesivas colonizaciones. La invasión dio al traste con todo y fue totalmente desproporcionada, pues Granada no podía significar una amenaza para la nación más poderosa de la tierra. El paso de los soldados americanos por esta tierra dejó una estela de muerte y destrucción e hizo retroceder la economía a los niveles de subdesarrollo anteriores a Bishop. Lorde no cree que los futuros planes de los Estados Unidos para Granada justificaran la invasión, a pesar de que muchos súbditos de este país residentes en los Estados Unidos la apoyaban. Cuando volvió a Granada varias semanas después de la invasión, pudo comprobar que el espíritu de sus gentes, cálido y firme no había sido invadido también, "Grenada is bruised but very much alive." (189), lo cual le hace pensar que pase lo que pase, sobrevivirán.

No dudamos de las apreciaciones de Lorde pero lo que en esta ocasión parece olvidar es que el gobierno de Bishop era producto de un golpe de estado y no de una elección democrática. No obstante, con su análisis personal de la situación podemos completar las escasas informaciones sobre unos hechos no suficientemente explicados a la opinión pública en un acontecimiento de la historia reciente que no deja de ser una intromisión en los asuntos internos de otro país. Nuestra autora evita el sentimentalismo al hablar de la isla. Se siente vinculada a la misma porque era y es el hogar de sus padres pero no el suyo y es consciente que ella sólo está de visita:

Grenada is their country. I am only a relative. I must listen long and hard and ponder the implications of what I have heard, or be guilty of the same quick

arrogance of the U.S. government in believing there are external solutions to Grenada's future. (189)

Como siempre, la actitud de Lorde trata de ir más allá de lo que aparece a simple vista, de las explicaciones oficiales e intenta contribuir con su visión y versión al conocimiento de unos sucesos que le atañen profundamente, pues entran en juego elementos de la política de su país combinados con actitudes racistas e imperialistas del resto de la sociedad americana.

En "Man Child: A Black Lesbian Feminist's Response" (72), publicado en 1979 por primera vez, Lorde escribe un ensayo muy personal sobre el modo de educar a su hijo, sus dificultades y sus expectativas respecto al futuro. Como afirma en la primera línea, "This article is not a theoretical discussion of Lesbian Mothers and their Sons..." (72). Lorde sabe que cada familia es un caso concreto y no pretende adoctrinar a nadie sobre métodos educativos. Reflexiona sobre sus relaciones con su hijo y no con su hija porque éste, en el momento de escribir el ensayo, pronto alcanzará su madurez sexual.

Es ahora cuando nuestra autora es más consciente de que su hijo tiene que alejarse de ella para definirse a sí mismo, sin que ella le sirva de modelo a seguir, o para rebelarse. Por supuesto, le quedan las enseñanzas y el ejemplo que Lorde le ha ofrecido en su vida diaria y en sus relaciones pero ha de incorporarlas de un modo distinto a como podría hacerlo su hermana, Beth. Por ser hijo de una madre lesbiana, Jonathan ha vivido en un hogar, donde el poder era esencialmente femenino, a diferencia del de sus compañeros o la mayoría de la gente. Esto no le libra de poder adoptar actitudes sexistas en el futuro. Lorde espera haberle proporcionado herramientas suficientes para que cuando explore su sexualidad lo haga de modo libre y no opresivo y para que se defina a sí mismo, advirtiéndole de que esta tarea la tiene que llevar a cabo él solo. Su madre le puede enseñar no a que sea como ella, sino a ser él mismo.

Lorde confía en que, al haber crecido en un hogar lesbiano, sus hijos sean más abiertos a la hora de relacionarse y también que comprueben que la opresión tiene muchas caras y no sólo proviene de la raza sino también de la orientación sexual (75). A la vez, examina su relación con Frances, la compañera con la que ha educado a sus hijos, intentando, no siempre con éxito, mantener una relación equilibrada y abierta. Lorde reconoce lo difícil que es enseñar a su hijo a que se respete a sí mismo sin adoptar los modelos de comportamiento de la sociedad patriarcal en la que vivimos. A este respecto, narra un episodio ilustrativo cuando menciona su propia reacción ante su hijo al saber que le habían golpeado otra vez en la escuela y éste no había respondido al ataque, "'The next time you come in here crying...' and suddenly I caught myself in horror" (75). La autora se da cuenta de que con su actitud estaba contribuyendo a distorsionar los significados de la fuerza y el valor (76). Como madre, se encuentra dividida entre su impotencia ante el dolor de su hijo y su lucha por enseñarle a que se valore a sí mismo.

Es éste uno de los ensayos más personales e íntimos del libro, sobre un tema difícil para todos los padres y en especial para las madres lesbianas. El tener un hijo varón le recuerda a Lorde que en el mundo no sólo hay mujeres y le ayuda a desarrollar nuevas estrategias de comunicación y a enfrentarse a problemas que son reales y de los que, de otro modo, ella se encontraría alejada porque su entorno es esencialmente femenino.

"The Uses of Anger: Women Responding to Racism" (124) fue escrito en 1981 y presentado en la National Women's Studies Association Conference. Lorde habla de la ira, un sentimiento que las mujeres han aprendido a reprimir, como su respuesta al racismo. Incluye varios ejemplos de situaciones racistas en las que ella se ha visto envuelta y que, al igual que en otros muchos casos, evidencian una actitud hostil hacia su persona que justifica una reacción airada por parte de la mujeres negras.

Nuestra autora no desea confundir la ira con el odio. Considera la ira como una reacción que puede canalizarse e impulsar un cambio auténtico, puesto que demuestra una rebelión contra lo establecido y, además, "Anger is loaded with information and energy" (127). En contraposición, el odio lleva a la destrucción y a la muerte y es inútil.

Lorde cree que no debe justificarse por sentir ira pues considera que existen razones suficientes para expresarla. Los sentimientos de culpabilidad de otras personas ante su ira no la atenúan puesto que la culpabilidad es una respuesta a las acciones propias o a la falta de las mismas, no a la ira propiamente. De modo constante percibe una sensación de disgusto y hostilidad de las mujeres blancas hacia la ira de las negras, pero Lorde afirma con rotundidad que su ira es una reacción a una situación de opresión que ella no ha iniciado. Mientras las cosas no cambien lo suficiente, no piensa renunciar a expresar este sentimiento.

La ira puede ser un instrumento de supervivencia que conduzca a un cambio, pero también puede derivar en odio, inútil a la larga, y dificultar la percepción de otras opresiones. Sin embargo, Lorde no sólo está dispuesta a sobrevivir, desea además utilizar este sentimiento en su propio beneficio y en el de las mujeres oprimidas. Expresar la ira es expresar otra faceta de una misma que todas poseemos y que puede contribuir a la propia definición y al respeto a la diferencia.

El tono de este ensayo no deja de ser un poco amenazador pues Lorde advierte que el tiempo se agota y que si las respuestas a la ira no son satisfactorias, lo más probable es que ésta degenera en odio, con las consecuencias que todos conocemos.

En "Sexism: An American Disease in Blackface" (1979) (60), la autora responde a un artículo aparecido en "The Black Scholar" unos meses antes, escrito por el académico negro Robert Staples, ejemplo según Lorde, del miedo de los hombres negros a vivir entre

mujeres negras cada vez más concienciadas de sus propias posibilidades, y deseosas de mejorar su calidad de vida en todos los aspectos y, consecuentemente, más exigentes en sus relaciones con los hombres. Según Staples, esto supone una amenaza a la virilidad y la autoestima de los varones negros.

El ensayo desarrolla un tema mencionado también en "Scratching the Surface: Some Notes on Barriers to Women and Loving" (1984, 45), a saber, los celos entre los miembros de la comunidad negra, producto del racismo y sexismo, y la incapacidad de considerar la lucha contra la opresión racial y sexual como algo común a hombres y mujeres negros. Lorde acusa a Staples de adoptar posiciones parecidas a las de los liberales blancos de los sesenta, quienes contemplaban cualquier signo de autoafirmación por parte de los negros como una amenaza para la supervivencia de los blancos.

Nuestra autora se muestra firme en su defensa del derecho de las mujeres negras a liberarse de la opresión secular de sexismo y racismo, aunque eso implique una nueva actitud por parte de sus compañeros negros. El desarrollo personal de las mujeres negras redundará en beneficio de toda la comunidad y Lorde no está dispuesta a renunciar a él por no herir la autoestima de los hombres negros. Les invita a unirse en su lucha contra el sexismo y racismo, pues ellos también son víctimas, y a combatir las estructuras sociales y económicas que privilegian a unos grupos determinados por su sexo y color.

Lorde critica duramente a Staples por dificultar el necesario diálogo entre hombres y mujeres negros y por inducir a los hombres negros a culpar a las mujeres negras de su situación de opresión. Los hombres negros tienen que librar su propia batalla contra aquélla y dirigir su ira contra el opresor, no contra sus compañeras negras pues sus consecuencias son un aumento de la violencia y abuso contra ellas y una mayor devaluación personal en todos los aspectos. Patricia Hill Collins corrobora las opiniones de Lorde afirmando que



"...those proclaiming that Black men experience more severe oppression than Black women and that Black women must unquestioningly support Black male sexism rarely challenge the overarching gender ideology that confines both whites and Blacks" (1990, 184).

La voz de Lorde muestra ira, pasión y también razonamiento al rebatirle a Robert Staples sus argumentos y su respuesta es otra etapa más en su batalla contra el sexismo y racismo, vengan de donde vengan. Como afirma en otro ensayo posterior, la violencia contra las mujeres negras "...is a disease striking the heart of Black nationhood, and silence will not make it disappear" (1984, 120). Lorde persigue la liberación de su comunidad. Para ello anima a sus compañeros negros a desarrollar relaciones de igual a igual con las mujeres negras, evitando los modelos de comportamiento tradicionalmente mantenidos por los blancos en sus relaciones con las mujeres.

"An Open Letter to Mary Daly" (66) continúa un poco en la línea del ensayo anterior. Esta carta fue dirigida a Mary Daly, autora de *Gyn/Ecology: The Metaethics of Radical Feminism* (1978), entre otros textos, para exponerle su desacuerdo con el enfoque que ésta le había dado a su libro. Al no obtener contestación, decidió hacerla pública.

Es evidente la decepción de nuestra autora al leer *Gyn/Ecology*. Ya conocía otras obras de Mary Daly y esperaba un enfoque radical y distinto donde las mujeres negras no hubieran sido excluidas. Lorde lamenta que sea una autora como Daly, cuyas percepciones aprecia y le han ayudado, quien olvide a las mujeres negras en su investigación sobre los mitos. Lo que más le duele es la universalización de la experiencia de las mujeres blancas y la inclusión de las negras sólo como víctimas.

Según Lorde, Daly cree en la diferencia como motor de diálogo y cambio entre las mujeres y también cree en la hermandad entre todas ellas. Pero lo que no reconoce es que, como mujeres, la opresión que sufren no es la misma. Comparten algunas y otras no. Lorde

le recuerda que el racismo es un elemento al que continuamente ha de hacer frente, mientras que no es ése el caso para Daly, "The oppression of women knows no ethnic nor racial boundaries, true, but that does not mean it is identical within those differences" (70).

Esta carta es un ejemplo de lo difícil que es construir esa "house of difference" que Lorde propone en *Zami* (1982). Admitir la diferencia y luchar por la hermandad es duro porque cuesta reconocer que el otro tiene los mismos derechos que uno, y estar dispuesto a renunciar a unos privilegios y a hacer una autocrítica, implica luchar con aquellos con los que compartimos mucho pero con los que también mantenemos divergencias. A Lorde le resulta fatigoso comprobar que una y otra vez el racismo y el separatismo anidan en la comunidad de mujeres pero, a pesar de haber decidido no tratar el tema del racismo con mujeres blancas, esta carta rompe ese silencio y quiere ofrecer a Mary Daly una oportunidad para un diálogo entre ambas, cosa que todavía no se había producido en el momento de hacer pública la misiva. No encontramos resentimiento en las palabras de nuestra autora sino buena voluntad y firmeza para seguir articulando su experiencia y afirmando la diferencia de género, raza y orientación sexual como elementos enriquecedores.

A continuación, en la entrevista que mantiene con Adrienne Rich (30 de Agosto de 1979), Lorde repasa momentos importantes de su vida desde su niñez hasta su reciente mastectomía, en un tono íntimo y sincero. Así, nos enteramos de la atracción que sintió por la poesía desde muy joven y de cómo empezó a escribir sus propios poemas al no hallar otros que expresaran lo que sentía en un momento dado. Pero fue en un viaje que realizó a México donde se dio cuenta de que con la poesía podía expresar la realidad de belleza que contemplaba y sentía. También menciona a su madre y lo que ésta le enseñó sobre la importancia de la comunicación no verbal.

Otro acontecimiento importante en su vida fue su estancia en Tougaloo College, Mississippi. Allí habló por primera vez de su poesía a estudiantes negros, transmitiéndoles la conexión que para ella existía entre su vida y su poesía y descubrió la enseñanza como el complemento que necesitaba además de su actividad como escritora. Comenta otros acontecimientos como la muerte de Martin Luther King y el sentimiento de impotencia que le produjo. Sin embargo, pronto tuvo la oportunidad de enseñar, lo que le ayudó a canalizar este sentimiento y le sirvió como ejercicio de supervivencia. Allí se enfrentaba a situaciones nuevas e imprevisibles muchas veces. Sus clases eran un reto y una búsqueda continua de métodos para tratar el racismo, sexismo y los celos hacia su persona. Enseñando, nuestra autora aprendió muchas cosas que nos transmite en su obra, entre ellas, la necesidad de ser abierto respecto a uno mismo para evitar que utilicen facetas de nuestra personalidad en contra nuestra -Lorde así lo hizo con respecto a su orientación sexual cuando empezaron a acusarla de que era lesbiana. Ser abierta es duro, pero el silencio tampoco protege, es más, aísla.

También habla de su rechazo a la dicotomía sentir/pensar, que para ella son "a choice of ways and combinations" (101), y de esa "Black mother" en cada uno de nosotros, ese lugar de humanidad y sentimiento que Lorde considera femenino y de raza negra. Adrienne Rich, la entrevistadora, le pide ayuda para comprender y conectar con sus palabras en numerosas ocasiones. Pero Lorde no tiene soluciones mágicas y rápidas tras siglos de incompreensión y celos dentro de la propia comunidad de mujeres. Ella le comunica cómo vive determinadas situaciones y cómo lo expresa "writing at the edge", seleccionando, además, lo que es útil para la supervivencia y lo que no (107-108). Rich admite que queda mucho por hacer para que de las diferencias se pueda extraer un diálogo constructivo. Las últimas referencias de Lorde son a su enfermedad y a su modo de

enfrentarse a esta nueva etapa en su vida, que posteriormente explicará en *The Cancer Journals* (1980).

La entrevista no se diferencia mucho del tono que poseen los ensayos. Las respuestas a las preguntas muestran una gran claridad de ideas. Lo que Lorde expresa no es algo que se le acabe de ocurrir sino que lo lleva madurando mucho tiempo. Carece la entrevista, quizá, de un poco de espontaneidad. Las respuestas son como partes de los ensayos que nos parece haber leído ya.

En "Poetry Is Not a Luxury" (36), Lorde expone una experiencia personal de modo colectivo. El "we" textual se refiere a la comunidad de mujeres a las que el texto va dirigido. Este es un ensayo de los más conocidos de Lorde, publicado en 1977. La poesía es el medio para expresar la experiencia y el sentimiento. Así lo ha vivido ella y desea darlo a conocer para que otras personas hagan lo mismo. Mediante su escritura, la autora desea impulsar la supervivencia de otros, y en especial desea que sirva para el *empowerment* de las mujeres negras, que siempre han estado faltas de modelos y voces que las animaran a expresarse por sí mismas. Para Lorde, ser poeta implica una determinada manera de contemplar el mundo que la involucra en la comunidad que la rodea. Nuestra autora se considera parte de muchas comunidades y mediante la poesía articula y aúna las energías de la diferencia dentro de esas comunidades, de modo que puedan ser utilizadas por ella y por otros.

Lorde valora lo subjetivo como reserva inexplorada de creatividad y poder a la que se accede mediante la introspección que suscita la actividad poética, por ello, la poesía constituye una necesidad y una primera elaboración del lenguaje que puede conducir a las ideas y a la acción. Porque Lorde desea alejarse de la poesía como "sterile word play" (37) que ella atribuye a "the white fathers" (37). Eso sí es un lujo para quienes están accediendo

a un discurso propio con el que definirse a sí mismos y liberarse de las identidades impuestas. El arte por el arte carece de sentido a los ojos de Lorde.

La exploración de este mundo interior de sentimientos no es fácil porque vivimos en una sociedad "...defined by profit, by linear power, by institutional dehumanization..." (39) y las mujeres corren el riesgo de ser devaluadas con acusaciones de infantilismo e ingenuidad. A pesar de ello, Lorde insiste en la necesidad de combinar ese "...dark place within, where hidden and growing our true spirit rises..." (36) con el concepto europeo de que las ideas nos liberan (Christian 1985b, 207). El tradicional axioma, "I think, therefore I am" (38) se transforma en "I feel, therefore I can be free" (38).

Lorde utiliza dos metáforas en este ensayo, la de la poesía como luz y la de la intimidad de cada mujer como un lugar oscuro, una "Black mother" símbolo de un rico mundo interior que necesita ser explorado y verbalizado, y cuyo instrumento Lorde propone que sea la poesía. Después vendrá la acción, necesaria para que la actividad poética no sea inútil y cumpla la función de fortalecer a aquellos que más lo necesitan, como las mujeres negras. Con la exploración de este mundo interior, afloran las diferencias entre las personas que la autora considera una ocasión para propiciar un diálogo creativo entre las mismas. El respeto a este mundo interior de sentimientos participa de la intención de Lorde de no renunciar a ninguna parte de su identidad, abogando por la pluralidad de la misma. Por todo esto, podemos afirmar que la poesía no es un lujo.

El ensayo "Scratching the Surface: Some Notes on Barriers to Women and Loving" (45), publicado en 1978, comienza con cuatro definiciones de lo que es el racismo, sexismo, heterosexismo y homofobia. Para Lorde, la razón básica de la existencia de estos cuatro fenómenos es la incapacidad para reconocer la diferencia como algo dinámico y enriquecedor para el yo, atribuyéndole un carácter amenazante (45).

En la mayoría de las sociedades, según Lorde, ser diferente de los que detentan el poder casi siempre ha sido motivo de opresión. Ser negro en una sociedad predominantemente blanca supone ser diferente y estar discriminado, al igual que ser mujer en una sociedad patriarcal y ser lesbiana en una sociedad heterosexual. Para los grupos privilegiados, sus prácticas sexuales son la *norma mítica* (*Sister Outsider* 1984, 116) desde la cual pueden evaluar la sexualidad de los demás grupos, considerada como amenazante si se desvía de esta norma.

Pero nuestra autora también admite la inflexibilidad de su propia comunidad para reconocer las diferencias en su propio seno. Denuncia, pues, el sexismo de los hombres negros y la homofobia de la comunidad negra en general. Las lesbianas negras han sido rechazadas por hombres y mujeres negros heterosexuales. Los hombres negros recelan de la liberación de sus compañeras y, entre las mujeres negras, a pesar de su tradicional vinculación emocional, unas se ven a otras con recelo y como virtuales competidoras por los escasos hombres disponibles. Todo esto oscurece la necesidad de un frente común contra la opresión por parte de todos los que la han sufrido de forma secular, llámese esta racismo, sexismo u homofobia.

Lorde propone que la lucha contra opresiones concretas y la búsqueda de la propia definición sea un elemento más en la batalla contra la violencia y la opresión que sufre la comunidad negra y las mujeres en general. El que las mujeres negras se conciencien de sus derechos y traten de conseguir respeto en todos los campos es algo que afecta positivamente a toda la comunidad, también a los hombres negros, y a los hombres y mujeres blancos. Por ello, habría que dejar de malgastar energías en intentar controlar al otro o frenar sus deseos de autodefinición, porque el espacio de libertad no es limitado y no existe un cupo para cada grupo que se siente oprimido. Lorde desea cuestionar las líneas

verticales del poder y llegar hasta la raíz del sexismo y racismo, evitando enfrentamientos entre los miembros de una comunidad oprimida y la pérdida de tiempo y energías que supone la lucha dentro de la comunidad negra por las migajas de poder que dejan los blancos.

Termina hablando del mismo concepto con el que comenzó el ensayo, la diferencia. Como mujer negra y lesbiana, nuestra autora sabe muy bien lo que es ser diferente a la mayoría de la sociedad en la que vive. Los que consideran la diferencia de sexo, raza u orientación sexual una amenaza también le atribuyen un poder excesivo a la misma, "To the racist, Black people are so powerful that the presence of one can contaminate a whole lineage..." (51).

Lorde se mueve en este ensayo desde los problemas de autodefinición y la opresión específica de las mujeres negras hacia la opresión general que sufre su comunidad e intenta sentar las bases para una estrategia común contra ésta y un entendimiento de la diferencia como un elemento enriquecedor.

En "Uses of the Erotic: The Erotic as Power" (51), Lorde analiza el vínculo entre sexualidad y poder, considerando lo erótico como fuente de fortalecimiento, en especial para las mujeres. Este ensayo se podría vincular con "Poetry Is Not a Luxury" (36). La búsqueda de lo erótico requiere una mirada al interior de cada uno de nosotros "...between the beginnings of our sense of self and the chaos of our strongest feelings. It is an internal sense of satisfaction to which, once we have experienced it, we know we can aspire" (54). Estaría, pues, asociado con lo irracional y situado en un lugar femenino y espiritual.

Lorde considera que los hombres siempre han intentado utilizar esta faceta del ser humano en beneficio propio y la han reprimido en las mujeres al temer el poder que la

conciencia de la misma les concedería. De ahí la devaluación de lo íntimo y del sentimiento en nuestras sociedades, con un claro componente sexista.

Distingue la autora entre lo erótico y lo pornográfico, porque lo erótico en nuestra sociedad ha estado tan relacionado con el sexo que cualquiera que utilice esta palabra corre el riesgo de ser malentendido. La pornografía se refiere a la sensación carente de sentimiento, mientras que lo erótico es un recurso en el interior de cada uno, conectado con el sentimiento y lo espiritual. Lorde reclama lo erótico en todos los aspectos de la vida y rechaza la separación entre lo espiritual y lo político, proponiendo lo erótico como puente entre estos dos aspectos (56).

Cuando la energía que emana de lo erótico está sometida a la opresión por la raza, la clase o el género, la sexualidad se convierte en territorio de restricción y represión. Según Patricia Hill Collins, en la base de la opresión por la raza y género yace el mismo desdén por el cuerpo, de este modo se retrata la sexualidad de los grupos oprimidos como animal y no humana (1990, 171). Lorde es consciente de esto y para contrarrestarlo desea mostrar el potencial de la sexualidad y lo erótico como instrumentos de exploración y placer humanos. Del conocimiento de lo erótico emana una responsabilidad que puede inducir a un nuevo modo de realizar las cosas y a otro nivel de exigencia con nosotros mismos y con los demás. Lorde, además, conecta lo erótico con la diferencia, puesto que para ella lo erótico constituye la fuente de conexión de dos personas que son básicamente diferentes.

Nos habla desde un "we" femenino y colectivo, con lo que amplía el alcance de su experiencia y nos transmite una autoridad reconocida por sus lectores y su comunidad. También hay lugar para que este "we" se transforme en "I" y Lorde narre lo que significa



lo erótico en su vida cotidiana. Pero, rápidamente vuelve a aparecer el "we" con el que articula su experiencia y da cabida a la de otros.

El título del siguiente ensayo, "The Master's Tools Will Never Dismantle the Master's House" (110) se centra otra vez en la relación entre el feminismo y el concepto de la diferencia. La autora considera que para una efectiva discusión de lo personal y lo político es necesario tener en cuenta las diferencias de edad, raza, clase y orientación sexual que existen entre las mujeres. La teoría feminista promovida por mujeres blancas de clase media debe ampliar su alcance y dar cabida a mujeres de todas las razas, clases y orientación sexual si realmente desea ser un instrumento válido de cambio social. Para Lorde, no es suficiente que se tolere la diferencia, sino que ésta debe crear una interdependencia liberadora para las mujeres. Sólo así podremos considerarla un elemento no amenazante y base de un diálogo constructivo.

Para sobrevivir, Lorde considera que la conexión entre mujeres es absolutamente necesaria. Esta conexión, temida por los que detentan el poder y que siempre han puesto la herramienta del recelo, el separatismo y la amenaza a disposición de los oprimidos, supone una amenaza frente a los privilegios de los poderosos. Lorde hace así un llamamiento a la comunidad de mujeres para no caer en la trampa de utilizar las herramientas del opresor para desmantelar su casa pues nunca ha funcionado ni lo hará.

Como en otras ocasiones, observamos que nuestra autora no quiere callar ante la injusticia y no pierde la oportunidad de criticar al movimiento de mujeres, aunque haya sido invitada a pronunciar una conferencia en un congreso feminista. Utiliza el privilegio de ser una figura con una autoridad reconocida para denunciar las exclusiones a las que son sometidos aquellos que viven en el límite de lo aceptable por la sociedad, puesto que cree

firmemente que sólo la conexión basada en un reconocimiento fundado de las similitudes y las diferencias es fuente de poder personal y cambio social.

"Age, Race, Class and Sex: Women Redefining Difference" (114) es, a nuestro juicio, un resumen de lo que Lorde ha señalado hasta el momento sobre el tema de la diferencia.

Se rebela la autora contra la interpretación de la diferencia como una relación de superior a inferior, y también contra la idea de que las únicas diferencias que reconocemos y negociamos son las existentes entre hombre y mujer, negociación en la cual las mujeres no han sido consideradas al mismo nivel. Pero no sabemos cómo responder a las diferencias de raza, edad y clase sin adoptar la postura de víctima u opresor. Continúa con su crítica hacia la pretendida homogeneidad de experiencia que, según ella, existe en las comunidades blanca y negra. Las mujeres blancas piensan que la principal opresión es la del género, y las negras consideran que la opresión termina en la raza y el género, contemplando el lesbianismo como una amenaza contra la comunidad negra. Sin embargo, para las lesbianas negras, la homofobia oprime tanto como puede hacerlo la raza, clase o género. En general, los afroamericanos han ignorado la homofobia y su análisis en sus comunidades, aunque en los últimos años, las escritoras negras feministas, especialmente las lesbianas, han iniciado investigaciones sobre las relaciones lesbianas en la literatura negra (Hill Collins 1990, 193).

Lorde opina que carece de las mismas oportunidades de que disfrutaban las mujeres blancas para unirse al opresor a cambio de una parcela de poder, resultado de la diferente relación que las mujeres blancas y negras mantienen con los hombres blancos, y critica el "tokenism" del que son víctimas las mujeres negras (118). Se les crea la ilusión de que su experiencia importa pero todo queda a un nivel superficial, sin que se aprecie un cambio

de actitud importante ni una toma de medidas por parte de los que detentan el poder para combatir el racismo, las peores condiciones de vida, o el sexismo. De este modo, se perpetúa su "otredad" y la presencia de "otras" mujeres en diversos ámbitos académicos, sociales o políticos es utilizada por el poder para ofrecer una imagen de pluralidad e integración que, según nuestra autora, no existe.

Lorde no está dispuesta a renunciar a ningún componente de su identidad, aunque reconoce que continuamente se ve presionada para hacerlo. No se percibe a sí misma como una persona con una identidad sin fisuras, homogénea, sino que celebra las distintas facetas de su identidad y las considera fuente de enriquecimiento personal y de energía que le permiten definirse a sí misma más libremente, "My fullest concentration of energy is available to me only when I interrogate all the parts of who I am..." (120). El ignorar a los homosexuales y lesbianas simboliza la represión de sentimientos hacia los miembros del mismo sexo que nuestra cultura tradicionalmente ha condenado (Hill Collins 1990, 196).

Su concepto de la diferencia está relacionado con esta visión de sí misma como una persona cuya identidad es plural, por ello aboga por un nuevo modelo de relaciones entre las mujeres "across difference" (123) que permita desarrollar otras definiciones de poder.

En los dos últimos ensayos, las opiniones de Lorde sobre algún tema, como por ejemplo Malcom X, o algunos episodios personales de su vida relativos a las relaciones con otras mujeres negras sirven de introducción a reflexiones más generales y teóricas sobre una época, los años sesenta y sobre las relaciones entre las mujeres negras en general. Como indica el título, "Learning from the 60s" (134) se refiere a esta época y a algunos de sus protagonistas más destacados como es el caso de Malcom X. Lorde expresa sus impresiones particulares sobre esta figura al principio del ensayo y señala la evolución de Malcom X desde posiciones radicales a otras más flexibles. A partir de aquí, reflexiona

sobre los años sesenta intercalando pensamientos sobre el momento presente y la situación de las mujeres. Nuestra autora valora positivamente los años sesenta como una época donde se fraguaron movimientos de liberación -con resultados diversos posteriormente-, y donde los afroamericanos empezaron a tomar conciencia de su situación de opresión y a exigir cambios. En esta época se mezclaban las esperanzas de cambio con la ansiedad por soluciones inmediatas, y como bien dice Lorde, el racismo, sexismo y otras opresiones no son sencillas ni sus soluciones tampoco. Asimismo, en los sesenta se abogaba por la unidad de acción, sin tener en cuenta que ésta no implica homogeneidad de todos los implicados. Como consecuencia, fue también una época de dolor, miedo y soledad de la que muchos no salieron con vida.

A juicio de Lorde, el legado más importante de los años sesenta es la necesidad de contar con toda la sociedad para que la revolución tenga éxito, siendo conscientes de que los cambios duraderos son lentos y los problemas complejos. Puesto que ha sobrevivido a esta difícil época, nuestra autora desea participar en la forja de un futuro mejor, en especial para los que siempre han estado bajo el yugo. Antes de esto, Lorde se ha definido a sí misma de modo plural. Habla desde una posición específica marcada por sus diferencias de raza, género y orientación sexual que, ante todo, deben ser respetadas, "What we must do is commit ourselves to some future that can include each other and to work toward that future with the particular strengths of our individual identities" (142). Como en casi todos los ensayos comentados, el reconocimiento de la diferencia y la pluralidad son la base de la liberación por la que se lucha.

Las reflexiones de Lorde son bastante realistas y alejadas del tradicional romanticismo con el que se contempla esta época. Como todos los períodos, tiene luces y sombras que en el ensayo quedan reflejadas en tono didáctico.

El siguiente, "Eye to Eye: Black Women, Hatred and Anger" (145) es una exploración más a fondo del tema de las relaciones entre mujeres negras. Comienza la autora hablando en primera persona, exponiendo y cuestionándose sus propios sentimientos hacia otras mujeres negras, no libres de celos y excesivo sentido crítico. Para ella, el origen de estos sentimientos yace en un odio y una hostilidad hacia su persona y hacia otras personas de la misma raza absorbido desde pequeña, que acaba internalizándose y aflorando en sus relaciones con los demás. Este sentimiento provoca ira y crueldad. Asomarse a este lugar interior donde anidan tales sentimientos le da miedo a Lorde, sin embargo, este ensayo es una muestra de que, en parte, ha conseguido vencer esas reticencias y está dispuesta a examinar su interior si ésto sirve para mejorar sus relaciones interpersonales. Según sus propias palabras, "It is easier to deal with the external manifestations of racism and sexism than it is to deal with the results of those distortions internalized within our consciousness of ourselves and one another" (147).

Lorde considera que, puesto que las afroamericanas han sobrevivido a tantas manifestaciones de odio, no pueden permitirse el lujo de crear un muro entre ellas sino que han de aprovechar todas las oportunidades para construir vínculos de apoyo mutuo. Aunque prospere el diálogo con las mujeres blancas, siempre se necesitarán las mujeres negras unas a otras de modo especial, dadas sus tradiciones e historia común.

Los recuerdos más dolorosos de nuestra autora en relación con su madre hacen referencia a los silencios entre las dos. No había palabras para nombrar el racismo o explicar la hostilidad de otras personas hacia ella. De ahí el problema de la internalización de sentimientos de odio y su proyección en las relaciones con los demás. Pero, afortunadamente, su madre le enseñó a sobrevivir, después de atravesar muchos momentos de aislamiento, rabia y odio a sí misma. Esta relación con su progenitora ha influido

decisivamente en la búsqueda de herramientas para expresar todo aquello que permanecía reprimido, emprendida desde su abandono del hogar materno. Como afirma en *Zami*, era la única manera de conseguir algo más que la mera supervivencia.

Lorde opina que el origen de la desconfianza entre las mujeres negras es el odio internalizado y dirigido contra sí mismas, que favorece el desarrollo de la ira y el odio hacia los demás. En el ensayo anterior, encontrábamos una visión más positiva de la ira como elemento que puede conducir a algo positivo; en éste, Lorde la contempla como elemento que ayuda a clarificar el pasado pero que es limitado a la hora de construir el futuro. La ira es el camino más rápido y fácil pero por sí sola no conduce a la acción, "Anger is what I do best" (153). La autora apela a ese sustrato de una experiencia común entre las mujeres negras y a una tradición de figuras femeninas poderosas para canalizar los sentimientos de frustración, ira y finalmente, odio. Es consciente de que la conexión no se logra, simplemente, por la similitud de la experiencia, ya que esta internalización del odio lo dificulta.

Lo que Lorde propone para mejorar las relaciones entre las mujeres negras es la expresión de la propia experiencia, pues éso conduciría al análisis de sentimientos que siempre han estado reprimidos y que pueden ser canalizados hacia la visión positiva de una misma. Alcanzar este *self-empowerment* es, según nuestra autora, "...the most deeply political work there is, and the most difficult" (170). El que no se haya podido conseguir antes no quiere decir que no fuera necesario. Los afroamericanos siempre han estado ocupados en su lucha por la supervivencia, según Lorde, por lo que no podían permitirse el lujo de analizar sus sentimientos. Para que las cosas que se sienten sean útiles al individuo y a la comunidad, es necesario nombrarlo todo, incluso el dolor, y reconocerlo, para que no derive en sufrimiento inútil sino que resulte enriquecedor. El poder de nombrar

conduce a la propia definición y nuestra autora confía que ésta pueda ser auténticamente positiva. Si las mujeres negras se definen de modo positivo a sí mismas, podrán hacer lo mismo con las mujeres que las rodean.

Todo el ensayo está lleno de referencias a experiencias personales o historias con mujeres negras anónimas que comunican agilidad y realismo a la narración. Esta adquiere un tono circular. Los temas que se tratan en el primer segmento aparecen de modo recurrente en los demás. Lorde no adopta una postura moralizante y externa a lo que narra, sino que lo ha vivido y conoce perfectamente de lo que está hablando. Se reconoce a sí misma en muchas de las actitudes que denuncia pero es lo suficientemente valiente como para asomarse a su interior y analizar las razones de las mismas. Este autoanálisis le era necesario para escribir poesía y para la vida.

Como le comenta a Charles H. Rowell en una entrevista, Lorde considera que este ensayo, junto con "Poetry Is Not a Luxury" (36) es clave en su obra. Ambos responden a cuestiones fundamentales como son el papel de la poesía en su vida y sus relaciones con otras mujeres negras. Para contestarlas, ha tenido que bucear en su historia personal para enfrentarse con todos sus miedos, esperanzas, luchas, fracasos y esfuerzos. Pero, según nuestra autora, el resultado ha valido la pena porque contiene la esencia de todo lo que ha escrito antes y sirve como punto de partida para trabajos posteriores propios y ajenos.

### **III.3.2.1. Conclusiones**

Estos ensayos contribuyen de modo brillante al desarrollo del pensamiento feminista afroamericano, junto con otros de autoras como June Jordan y Alice Walker. Como observa Barbara Christian, las autoras expresan ideas que ya habían aparecido en su poesía de

modo más condensado (1985b, 206). La idea predominante en los ensayos de Lorde es la de la diferencia como hecho enriquecedor. Prácticamente es casi imposible citar un ensayo donde no aparezca mencionada.

Esta creencia en el diálogo como medio para negociar las diferencias entre las personas se basa en una visión del mundo afrocéntrica, que aspira a la armonía y se aleja de las tradicionales dicotomías del pensamiento occidental.

Lorde señala la raza, clase y género como los tres sistemas de opresión que más afectan a las mujeres afroamericanas. Nuestra autora sabe perfectamente de lo que está hablando porque ha sufrido la opresión en su vida personal y como miembro de comunidades oprimidas. Pero Lorde no cree que sólo haya víctimas y opresores, éso implicaría caer en las dicotomías de las que quiere huir. El concepto de la opresión es amplio y encierra contradicciones. Cada persona o grupo magnifica la opresión de la que se considera más víctima y desprecia las otras. Lorde denuncia el racismo de las mujeres negras, al considerar el género como la opresión principal y, dentro de su comunidad, expone el sexismo de los hombres negros hacia las mujeres de su misma raza y la homofobia de ambos hacia los homosexuales y lesbianas. Ningún grupo posee el monopolio de la opresión.

Con estos ensayos, Lorde desea asimismo contribuir al *empowerment* de las mujeres negras. Aboga por la búsqueda de una definición positiva de sí mismas, la articulación de la experiencia y la ruptura del silencio e invisibilidad sobre sus vidas como instrumentos para hacer frente a la opresión y reclamar el lugar que les corresponde en la sociedad.

El estatus de *outsider-within* de Lorde ha sido fuente de frustración y creatividad para ella, prueba de ello son estos escritos donde propone un pensamiento alternativo a las pautas de razonamiento tradicionales, además de utilizar y valorar métodos de conocimiento



feministas y afrocéntricos. Sin olvidar que este punto de vista afrocéntrico es sólo uno y parcial, Lorde da los pasos iniciales para ofrecerse a sí misma y a otras mujeres la oportunidad no de sobrevivir, sino de actuar, por muy difícil que parezca. La dimensión colectiva de esta obra y de sus otros libros es fundamental porque, como afirma Patricia Hill Collins, si el fortalecimiento individual es necesario, sólo la actuación colectiva puede generar cambios sociales, políticos y económicos duraderos (1990, 237).

### 3.3. *A Burst of Light*

*A Burst of Light* es el último libro en prosa de Audre Lorde, publicado en 1988. El quinto apartado del libro, el más extenso e importante, da título a la colección. Se compone de una selección de extractos del diario de Lorde desde 1984 hasta 1986, en los que muestra cómo se desarrolla su vida y su lucha contra el cáncer que le diagnostican en el hígado, metástasis de un tumor maligno que había provocado la extirpación de su pecho izquierdo en el año 80. Estas partes de su diario ocupan más de la mitad del libro. Están precedidas de una entrevista y tres ensayos cortos. De ellos, el primero y el tercero, "I Am Your Sister: Black Women Organizing Across Sexualities" y "Turning the Beat Around: Lesbian Parenting 1986" poseen un tono muy personal y autobiográfico, basados en la experiencia personal de Lorde, cuyo yo ocupa la mayor parte de la exposición. "Apartheid U.S.A." ofrece una reflexión más objetiva y teórica sobre el fenómeno del *apartheid* sudafricano y sus similitudes con la situación de los afroamericanos en Estados Unidos. Lorde le imprime un carácter casi periodístico a este ensayo, con profusión de datos y cifras, que demuestran su conocimiento de la situación.

*Sister Outsider* conforma un bloque de ensayos más compacto que *A Burst of Light*. En este último, consideramos que la parte fundamental la constituyen los diarios de Lorde; los escritos que los preceden, por su brevedad y la diversidad de sus temas, hacen de introducción y resaltan más la solidez de la última parte.

La entrevista titulada "Sadomasochism: Not About Condemnation. An Interview With Audre Lorde by Susan Leigh Star" (11)<sup>2</sup> abre el libro. La entrevistadora considera importante especificar la fecha y el lugar de la entrevista "...because it seems important to me to recognize that all conversations about sadomasochism take place in particular places and at particular historical times which ought to be noted and compared" (12). Es el verano de 1980 y estamos en Vermont. Nuestra autora es contundente respecto a este tema del sadomasoquismo y de la necesidad de que las mujeres analicen cualquier tema relativo a las relaciones entre ellas.

Lorde es muy crítica con el tema del sadomasoquismo en las relaciones entre lesbianas. No es cuestión de puritanismo, sino de una concepción de las relaciones humanas -y sexuales- donde se persigue la igualdad. El sadomasoquismo nace, según Lorde, porque sólo hemos aprendido a relacionarnos como superiores o inferiores a alguien y porque somos intolerantes ante las diferencias. El sadomasoquismo es algo más que una cuestión de alcoba. Se trata de un asunto político que tiene que ver con patrones de dominación y subordinación. Para nuestra autora, lo sexual no se puede desvincular de lo personal y lo personal es político, así que el sadomasoquismo forma parte de una visión más global sobre las relaciones sociales, económicas y humanas. Quienes afirman que no puede haber pasión sin poder desigual, y que las prácticas sadomasoquistas son agradables, están perpetuando

---

<sup>2</sup>Todas las páginas citadas de *A Burst of Light* están tomadas de la siguiente edición: Lorde, Audre. *A Burst of Light*. Ithaca, NY: Firebrand Books, 1988.

las relaciones de opresión cuya común justificación es, según Lorde, "...that the subordinate one who is "different" enjoys the inferior position" (17).

Lorde no pretende condenar ni moralizar, simplemente desea analizar en profundidad las relaciones humanas, tocando todos los aspectos e intentando demostrar donde radican las bases de la opresión para combatirla. Critica la reivindicación del sadomasoquismo por parte de algunas mujeres que, de ese modo, descalifican como intransigentes a las que quieren un análisis del mismo, y opina que la atención sobre este tema quizá está restando importancia a otros asuntos más urgentes dentro de la comunidad de mujeres. La autora no olvida que ni el racismo, sexismo o clasismo han desaparecido. Finalmente, concluye recordando que, en su opinión, al igual que el lesbianismo no es sólo una simple opción sexual, tampoco el sadomasoquismo lo es. Las dos implican una visión de la vida y las relaciones que van más allá de lo meramente sexual.

El siguiente ensayo, "I Am Your Sister: Black Women Organizing Across Sexualities" (19), es un discurso pronunciado en el Medgar Evers College. Los temas clave son la diferencia, la homofobia y el racismo. La voz del ensayo se revela muy personal y basada en las propias experiencias de la autora. Sólo al final se dirige a su audiencia de modo colectivo, como parte de la comunidad negra y lesbiana. Es destacable el carácter oral de este ensayo, con repeticiones de estructuras sintácticas (20-21), párrafos cortos, preguntas y respuestas, definiciones (20), etc., recursos todos que facilitan el seguimiento del contenido por parte de una audiencia. Este discurso va dirigido a las mujeres negras heterosexuales y se centra en la homofobia de la comunidad negra, la cual ha relegado hasta ahora a las lesbianas al silencio y la incompreensión.

Lorde se define ante su audiencia como lesbiana y negra, afirmando así su diferencia y a la vez, mostrándose dispuesta a trabajar con todas las mujeres de modo

constructivo, "...unity does not require that we be identical to each other" (19). Busca el reconocimiento de su audiencia hacia su identidad pues sólo a partir del mismo se pueden mejorar las relaciones entre las personas. Es más, Lorde identifica su raza y su género como origen de su opresión, pero también de su energía.

Rechaza las acusaciones de que las lesbianas son una amenaza para la comunidad negra porque no son "normales" y cuestiona los criterios de esa pretendida "normalidad". Denuncia que los celos de sus compañeros y compañeras negros hacia ellas están basados en su incapacidad para hacer frente a las personas diferentes en un sentido u otro. Este odio interiorizado, aprendido desde la infancia, es la homofobia. El peor insulto que una mujer puede recibir es que se la llame lesbiana. Tampoco admite las acusaciones sobre su escasa participación en las luchas de la gente de color y pone diversos ejemplos, con ella y otras mujeres lesbianas como protagonistas, que demuestran lo contrario. Reconoce que cuando participaba en estos hechos no se había definido como lesbiana públicamente pero lo era, incluso habiendo contraído matrimonio. Confiesa que este último fue un error, "...I yielded to pressures that said I should step back for a Black man even though I knew him to be a serious error of choice, and I did, and he was" (22).

Considera Lorde que, hoy más que nunca, necesitan unirse las mujeres negras en la lucha contra las sangrantes realidades que afectan a la comunidad negra y al mundo, entre ellas el aumento de la violencia contra los niños negros, los abusos contra mujeres, la falta de comunicación entre hombres y mujeres negros, etc. Sucumbir a la homofobia supone malgastar energía que podría dedicarse a estas tareas constructivas.

Las palabras finales exponen una vez más la falsedad de los estereotipos que circulan sobre las lesbianas en la comunidad negra. Lorde recuerda a su audiencia que las lesbianas negras no son apolíticas, no representan una amenaza para la familia, es más,

muchas de ellas tienen familia propia, y además, ser lesbiana no es una perversión sexual. Según Lorde, el sexo ocupa en su vida el mismo lugar que para cualquier otra mujer heterosexual. Nuestra autora es consciente de lo difícil que es superar prejuicios y odios aprendidos en la infancia, pero al definirse a sí misma, está tendiendo una mano a las mujeres de su comunidad para trabajar juntas. Ellas han de responder a esta propuesta intentando actuar y vivir sin tener en cuenta los estereotipos sobre las lesbianas, "Just as racist stereotypes are the problem of the white people who believe them, so also are homophobic stereotypes the problem of the heterosexuals who believe them" (25).

El siguiente ensayo "Apartheid U.S.A." (27) contrasta con el anterior por el tono agresivo y la desolación que transmite. Aunque más teórico que los otros, comienza de un modo absolutamente personal. El punto de partida es la ciudad de Nueva York y el año 1985. En un ambiente de violencia contra personas e instituciones, Lorde se siente invadida por el miedo y la fragmentación. De ahí nace este ensayo, de la necesidad de reflexionar sobre dicha violencia que acontece a la vez en diversas partes del mundo, buscando quizá una explicación para la misma que revele sus claves, ahora dispersas, y permita hacerle frente. Al referirse a Sudáfrica en la mayor parte de este ensayo, Lorde busca la concienciación de todos los afroamericanos respecto al *apartheid*. Es una manera de oponerse a la violencia y opresión a la que están sometidos los negros sudafricanos y de conectarse con un continente con el que la mayoría tiene lazos afectivos, puesto que sus antepasados procedían de allí. Más que nunca, la autora considera esta unidad necesaria a la vista del creciente racismo institucional en países que, como los Estados Unidos, en teoría, rechazan el régimen racista de Sudáfrica.

Sintácticamente, Lorde utiliza la yuxtaposición al mencionar hechos sangrantes relativos a la situación de la población negra en Sudáfrica, a las injusticias y a la violencia

que sufren, "So much blood has been shed upon that land ... and so much more will fall" (28), "South Africa. Eighty-seven percent of the people, Black, occupy 13 percent of the land. Thirteen percent of the people, white, own 85 percent of the land" (29) y así sucesivamente en las páginas 29, 31, 34, etc. Al igual que en el ensayo anterior, Lorde emplea la técnica de intercalar preguntas en el texto, muchas de ellas retóricas, otras sin respuesta, otras brutalmente irónicas (30-33), que añaden dramatismo al ensayo, le proporcionan un tono más coloquial y centran la atención del lector sobre aspectos puntuales que pueden recordarse fácilmente.

Nuestra autora denuncia los orígenes racistas y económicos del *apartheid* sudafricano, apoyado por las inversiones y relaciones económicas que los Estados Unidos mantienen con Sudáfrica. A la vista de esto, anima a todos a retirar su apoyo a las empresas norteamericanas que comercian con Sudáfrica. Por triste que sea, Lorde reconoce que el negocio es el negocio, y que sólo la presión económica mundial contra Sudáfrica contribuirá a que el régimen cambie.

Al mismo tiempo, la violencia contra la población negra en Estados Unidos también muestra un desprecio hacia la vida de las personas de color. Tras referir una serie de hechos, actitudes y resoluciones injustas contra afroamericanos por parte de jueces y políticos en los Estados Unidos, Lorde evidencia la falta de voluntad política y social para acabar con la discriminación, violencia y degradación moral y económica de los negros en su país. Hay dinero para financiar un proyecto espacial pero no para solucionar el desempleo juvenil de la población negra. Tanto los Estados Unidos como Sudáfrica utilizan a los negros para satisfacer las necesidades de mercado de los blancos. Los afroamericanos están convirtiéndose en superfluos para la economía estadounidense, mientras que en Sudáfrica todavía se necesita mucha mano de obra barata para sostener la economía. Como

se aprecia en el título de este ensayo, nuestra autora observa analogías entre la situación de los negros en Estados Unidos en los años ochenta y la de Sudáfrica en los años cincuenta, sobre todo en su falta de reacción frente a la opresión, debido, según Lorde, a la manipulación de la que son víctimas y a su precaria situación económica.

Como hemos podido observar, el panorama que dibuja la autora sobre Sudáfrica le atañe profundamente como persona y como mujer negra pues no lo ve tan distante ni tan distinto de la situación de los afroamericanos en Estados Unidos. Lorde sabe perfectamente de lo que está hablando porque ha vivido y vive la opresión de ser diferente en una sociedad donde la diferencia constituye una amenaza. Es difícil hacer un lugar para la esperanza en un mundo tan racista, inhumano y guiado por intereses económicos como el que ella dibuja. Con este ensayo, Lorde pretende concienciar a todo el mundo y, en especial, a los negros de su país de la situación de otros hermanos suyos en Sudáfrica, animándoles a la participación activa contra este régimen racista. A la vez, promueve la reflexión de sus conciudadanos sobre su propia situación de inferioridad en la sociedad norteamericana. El objetivo final de Lorde es la unidad de las gentes de color del planeta contra la opresión, teniendo en cuenta, eso sí, las diversas caras e intensidades con que ésta se manifiesta.

El ensayo "Turning the Beat Around: Lesbian Parenting 1986" (39) es, a nuestro juicio, un repaso y una continuación al que sobre este tema escribió en *Sister Outsider*. Allí se centraba en la educación de su hijo; en éste se refiere a sus dos hijos y a su relación con Frances.

El punto de partida es la presencia creciente de niños en la comunidad de homosexuales y lesbianas, lo cual origina una reflexión de Lorde sobre la difícil posición de los homosexuales y lesbianas en un país que, según ella, "...stands on the wrong side

of every liberation struggle on this globe..." (41). La discriminación, el conservadurismo, la intolerancia y la reducción de ayudas familiares son algunos de los problemas con los que homosexuales y lesbianas se enfrentan día a día. Ante esto, la educación de los hijos constituye una ardua tarea, más de lo que ya es en sí, pues el deber de los padres es mostrarles el mundo tal como es y enseñarles estrategias para sobrevivir y desarrollarse. Es difícil explicar las realidades anteriormente mencionadas a un niño, es más, es difícil continuar trayendo niños al mundo ante tal estado de cosas.

"But we are having babies!" (41). Este hecho es motivo de alegría para Lorde como miembro de una minoría oprimida porque "...our children represent a theoretical hold upon some vague immortality" (41). Pero también es consciente de que los hijos por sí mismos no pueden ser una esperanza de un futuro mejor si los padres no logran ofrecerles una definición del mismo en la que participar y por la que luchar.

Después de estas reflexiones, hechas desde un "we" y basadas en la experiencia de otras personas y en la suya propia, nuestra autora habla sobre sus propios hijos y los problemas que su educación les planteó a Frances, su pareja, y a ella. Lo más difícil fue no dejarse arrastrar por la ira y la rabia que la convivencia diaria con el racismo y sexismo les producía. El esfuerzo de Lorde por nombrar y analizar este sentimiento de ira constituía un acto de honestidad consigo misma, pues consideraba que si no aprendía a canalizar la ira, no podría enseñar a sus hijos a utilizarla como instrumento de supervivencia.

Audre y Frances intentaron siempre ser abiertas respecto a quiénes eran ellas y la relación que mantenían, buscando así el respeto de sus hijos y que éstos aprendieran, al mismo tiempo, a respetarse a sí mismos. No eran una familia como las otras aunque tampoco tenían que serlo para seguir adelante. Como pareja lesbiana interracial, Audre y Frances se diferenciaban de la mayoría, y por ello, más que ninguna otra cosa, tenían que



enseñarles a sus hijos que la diferencia puede actuar como fuerza motora de cambio personal y social. También, en su existencia diaria en uno de los barrios más conservadores de Nueva York, constantemente demostraban que la lucha por la supervivencia y el respeto no eran aspectos teóricos. Lo más importante para ambas mujeres era que Beth y Jonathan aprendieran a definirse por sí mismos, explorando sus propios sentimientos y aceptando las responsabilidades que se derivaran de los mismos.

Lorde habla también de los errores, fracasos y dudas que esta tarea de educación supone y lamenta también que "...sometimes our daughter and son did pay a price for our insisting upon the articulation of our differences -political, racial,sexual" (46). Pero ella prefería ofrecerles su propia visión corriendo este riesgo antes que dejarles que se enfrentaran solos con la sociedad racista y homofóbica americana. Nuestra autora agradece el apoyo de otras lesbianas y mujeres de color en esta difícil tarea y reconoce la angustia que sintieron muchas veces ante situaciones nuevas que surgían provocadas por sus hijos, por el vecindario, o por otros motivos. Ellas no eran heroínas ni tenían soluciones para todo, además permanecía siempre la duda de si sus hijos sabrían utilizar bien lo que habían aprendido en casa.

Este ensayo va más allá del ensayo previo incluido en *Sister Outsider*. Lorde admite que sus esfuerzos en la educación de sus hijos han dado fruto. Supone que algunas de sus decisiones y modos de enfrentarse a la vida y al mundo les resultarán extraños a ella y a Frances, sin embargo, confía en que la formación y ejemplos que Jonathan y Beth han recibido de sus "madres" permanezcan (48). Porque la lucha contra el racismo y la opresión contra las personas de color continúa.

Nos parece destacable el realismo de este ensayo. Como ya hemos señalado, nuestra autora recurre a su propia experiencia para ilustrar el tema del que habla. La

articulación de la misma contribuye a difundir una imagen de "normalidad" del hogar lesbiano en el que Lorde educó a sus hijos. Estos niños necesitaban lo mismo que los demás "...love, protection, and direction" (46), y ella y su pareja se enfrentaban con problemas similares a los de cualquier madre y padre. Al narrar su experiencia, Lorde anima a otras parejas lesbianas a educar hijos, demostrando que esa tarea es difícil pero no imposible. Sus palabras arrojan un rayo de esperanza sobre la posibilidad de ser diferente a pesar del sexismo, racismo y homofobia.

En "A Burst of Light" (49), comienza Lorde con una brevísima introducción sobre lo que el/la lector/a encontrará en las páginas que siguen. Dos semanas antes de cumplir cincuenta años, le diagnostican un cáncer de hígado, metástasis del cáncer de mama que sufrió seis años antes. De su vida cotidiana con la enfermedad, de su lucha contra ésta, de sus sentimientos, vivencias y sensaciones nos da cuenta en los extractos de su diario que aparecen aquí recopilados, cubriendo un período desde enero de 1984 a diciembre de 1986. También nos comunica en esta introducción su decisión de rechazar tratamientos tradicionales contra el cáncer y buscar soluciones alternativas, que ella considera que hasta la fecha le han ayudado a prolongar su vida (49). Estas líneas previas a los diarios, escritas en cursiva, constituyen el comentario de Lorde sobre un material que, en principio, aparece ante el lector tal como fue escrito en su momento, sólo que seleccionado por su autora.

Aunque es un diario, no observamos un contraste radical con los anteriores ensayos principalmente porque éstos, al igual que su poesía, se basan a su vez en los diarios de Lorde y participan de un mismo impulso autobiográfico. El tono es íntimo y cotidiano, intercalando reflexiones semejantes a las de *Sister Outsider* con menciones a hechos habituales como ver una película, leer un libro o ver a amigos. El yo de la autora lo ocupa todo, y sus sentimientos, dudas y percepciones afloran en la mayoría de los extractos.

Encontramos vaivenes, momentos de rebeldía y resignación, de desesperación y fe en el futuro. La presencia de la enfermedad se aprecia desde el principio, reflejando Lorde cómo le afecta física y psíquicamente. "A Burst of Light" es como leer la segunda parte de *The Cancer Journals*, con la diferencia de que esta obra fue escrita tiempo después de su mastectomía. Nuestra autora medita sobre su enfermedad desde una posición de cierta serenidad y aceptación del cáncer y los cambios que éste ha producido en su vida, intercalando su reflexión con extractos de su diario que son como una conexión en directo con lo que estaba experimentando en aquellos momentos. "A Burst of Light" inscribe un yo inmediato que muestra la evolución de la enfermedad y la de Lorde en relación a ésta. En lugar de proyectar su yo actual sobre hechos pasados rememorando su experiencia de los mismos, en "A Burst of Light", Lorde reordena su pasado mediante la selección de unos determinados extractos de su diario que iluminan ciertos aspectos sobre su persona, su vida y su enfermedad y proyectan sombras sobre otros.

*"At first I did not believe it"* (49). Con estas palabras de la introducción, Lorde nos prepara para el doloroso camino que vamos a recorrer en estas páginas. Los extractos son desiguales, tanto en longitud como en frecuencia. A veces nos encontramos con varios días consecutivos o bien hay un lapso de seis meses sin ningún extracto. Estos saltos temporales suele resumirlos con unas frases que nos permiten seguir el curso de su vida en los extractos que siguen. También encontramos diversos espacios desde donde Lorde escribe: Nueva York, Berlín, las Islas Vírgenes, Suiza, y cada uno de ellos influye de modo diferente en la autora y en el modo de vivir su enfermedad.

A principios de 1984 es cuando Lorde se entera de la metástasis en el hígado. Hasta ese momento, lo que nos relata de su vida se refiere a actividades cotidianas: salir con amigos, una conferencia en Ohio, ver una película, etc. Pero el dieciocho de marzo del

mismo año nos da cuenta de la brutal noticia de los tumores que han aparecido en el hígado. Su médico le ha comunicado unas semanas antes que son incurables y la diferencia entre recibir un tratamiento convencional o no no influye demasiado en sus perspectivas de vida. Eso le hace rechazar las biopsias y los tratamientos de radioterapia y quimioterapia. Una sensación de que le queda poco tiempo le invade y siente la urgencia de terminar cuanto antes sus proyectos, "There are too many things I'm determined to do that I haven't done yet. Finish the poem "Outlines". See what Europe's all about. Make Deotha Chamber's story live" (54). Su proceso de asimilación de este hecho es el normal. Se niega a aceptarlo y describe los momentos en que la realidad se impone como "pure hell" (55). Aunque aparentemente ha tomado una decisión respecto al tratamiento a seguir, las dudas le invaden, "Am I making the right decision? I know I have to listen to my body.... But sometimes they (the messages of my body) are contradictory" (55). Cuando escribe esto se encuentra, según el epígrafe de su diario, en ruta hacia las Islas Vírgenes donde leemos más tarde que logró relajarse un poco, pero sin dejar de pensar en la muerte todo el tiempo.

Observamos que nuestra autora intenta cumplir los planes previstos y viaja a Berlín. No está dispuesta a que la enfermedad los altere. Forma parte, a nuestro juicio, de este proceso de rebelión contra lo que está ocurriendo en su cuerpo. En la ciudad alemana Lorde pasa tres meses impartiendo un curso sobre poetisas afroamericanas y un taller de poesía en inglés. Su principal deseo al viajar a Berlín era conocer a mujeres negras alemanas, a las que se refiere con el término "Afro-German" (57). El contacto con sus alumnas, el ver cómo éstas son cada vez más conscientes de su identidad y su poder renueva su fe en la capacidad de las mujeres negras de todo el mundo para ser motor de cambio social.

Pero su salud se deteriora. Su sentimiento de satisfacción por el trabajo que está realizando se mezcla con el miedo a la muerte y sus intentos por convencerse de que aunque muera, "I will never be gone. I am a scar, a report from the frontlines, a talisman, a resurrection" (59). Le consuela pensar que el compromiso político con lo que ella considera su deber, es decir, la solidaridad con los miembros de su comunidad que sufren y su denuncia constante del racismo y opresión, son medios de supervivencia parejos a su lucha contra el cáncer.

Lorde reflexiona sobre sí misma y lo que ha aprendido en sus años de lucha e intenta utilizarlo contra la soledad, la incertidumbre y la desesperación que siente en esos momentos. Sigue resistiéndose a pensar que los tumores son un cáncer, incluso después de consultar a una doctora en Berlín. Nuestra autora desea vivir y está convencida de que para ello lo más sensato es no perder el control sobre su propio cuerpo, "I just know I must not surrender my body to others unless I completely understand and agree with what they think should be done to it. I've got to look at all of my options carefully, even the ones I find distasteful" (61). Además, los últimos vínculos que ha establecido con mujeres negras en Alemania y otros países le recuerdan que vale la pena luchar por lograr una conexión entre mujeres negras de varios países. Se siente satisfecha con su trabajo como poeta y activista y, más que nunca, Lorde desea aproximarse a su enfermedad con la misma actitud con la que se ha enfrentado al resto de su vida: como poeta que es, dirigiendo una mirada a su interior desde donde obtener las claves para interpretar su experiencia, "But first and last I am a poet. I've worked very hard for that approach to living inside myself..." (61-62).

También hay tiempo para una reflexión sobre el racismo con motivo de su visita a una feria de libros feminista en Londres donde las mujeres negras locales no estaban representadas, pero donde han sido invitadas varias mujeres negras para dar conferencias.

Como en otras ocasiones, Lorde se rebela contra el *tokenism* del que son víctimas las mujeres de su raza, que las convierte en objetos e impide un tratamiento a fondo de sus problemas. Cree que la única manera de que el feminismo sobreviva como movimiento es que sea capaz de hacer frente a los problemas reales de las mujeres en un momento y lugar determinados porque "...we do not exist in a vacuum" (64). De ahí su enfado con las organizadoras de la feria de libros feminista por denominarse así y olvidar los problemas de las mujeres que tienen más cerca.

Todo esto hace que Lorde siga interrogándose sobre el tema de la diferencia y buscando nexos de unión entre las mujeres negras de todo el mundo. Además, considera que es más necesario mirarse a sí mismas y buscar soluciones a sus propios problemas que quejarse de la actitud de sus hermanas blancas (65). Hasta aquí los extractos que escribe desde Berlín en junio de 1984. Los próximos serán desde Nueva York en agosto y son esperanzadores porque nos refieren que sus tumores no han crecido. Nuestra autora siente que se le ha concedido una segunda oportunidad.

El próximo extracto que leemos es el último del año 1984 y está fechado en octubre. Lorde recuerda el tiempo pasado en Alemania y expone lo que aprendió en esos meses, intentando que sus problemas de salud no lo oscurezcan. Pensar en las mujeres negras holandesas o alemanas y su creciente toma de conciencia de sí mismas le hace afrontar el futuro con más optimismo pues no se siente aislada en su opresión, sino parte de la lucha que contra ésta llevan a cabo mujeres en todo el mundo. También reflexiona sobre el hecho de ser negra y las asociaciones con una herencia africana que ésto evoca. Pero la palabra "Black" puede referirse también a una posición política, "...a rallying identity for all oppressed people of color" (67), hecho éste considerado problemático por Lorde puesto que puede servir para ocultar las diferentes opresiones que sufren los negros

y negras en el mundo. Lo anterior reduciría la posibilidad de reconocer y negociar las diferencias como un hecho enriquecedor y positivo, aspecto que Lorde ha defendido siempre. Ella es consciente de que ser negra no significa lo mismo para ella que para una mujer asiática o una neozelandesa. Por ello, rechaza un falso sentido de la igualdad como base para un trabajo en común de las mujeres negras y propone que sería interesante que las personas que se denominan así expresen lo que implica la palabra "Black", aunque sólo sea a nivel de lenguaje (67).

El próximo extracto del diario de Lorde está fechado en mayo de 1985. Lorde nos ha resumido previamente cómo ha transcurrido la primera mitad de ese año y nos anticipa lo que vamos a encontrar. Su salud permanece estable, aunque delicada, y el cáncer no es su preocupación central pero tampoco lo olvida.

Tras mencionar la satisfacción que le produce la graduación de su hija Beth en Harvard, Lorde salta a Australia y al mes de agosto. Sabemos por su breve introducción que pasó seis semanas viajando por este país y por Nueva Zelanda, participando en recitales de poesía y como invitada de organizaciones de mujeres y diversas universidades. En el extracto que leemos nos expone únicamente su discurso en la celebración de los 150 años de la fundación del estado de Victoria, Australia. El título es "The language of difference" y en él nuestra autora, como siempre, denuncia el racismo y la destrucción sobre los que, según ella, se fundó este estado. Aunque comparte la lengua con sus compañeras australianas, destaca el hecho de que esa lengua no refleja idéntica experiencia y de que ellas, como mujeres, han participado de modo desigual en la construcción de la misma. Sería necesario examinar la historia personal que subyace tras las palabras de cada una. Lorde recuerda a las mujeres aborígenes cuya sangre fue derramada sobre ese estado y, cuyas voces, muy pocas de las presentes han escuchado, "For the true language of

difference is yet to be spoken in this place" (71). Lorde siente que la historia de su comunidad y la historia de los aborígenes coinciden en la opresión y colonización por parte de los blancos, por ello aprovecha este momento de celebración para reivindicar la voz de estas mujeres e impulsar una nueva disposición y actitud por parte de sus oyentes hacia el descubrimiento y utilización de *la verdadera lengua de la diferencia*, basado en el conocimiento de la realidad de los que siempre han carecido de voz.

Los siguientes extractos del diario también hacen referencia a la participación de Lorde en otro congreso, esta vez en Estados Unidos, sobre "The Black Woman Writer and the Diaspora". La enfermedad parece apartada de las preocupaciones de la autora pues vuelve a centrarse en sus temas más comunes como la identidad, la supervivencia y la utilización de la diferencia como base de las relaciones entre las mujeres. Posiblemente debido a los viajes realizados y a los contactos con mujeres de todas las etnias y culturas, Lorde coincide en su lucha contra la opresión y el racismo con la de otras mujeres en países como Sudáfrica, Angola, Zimbabue, etc. Desea trasladar esta concienciación en palabras y hechos que vislumbren un futuro más esperanzador.

Poco tiempo después, en noviembre, su médico le anuncia que tiene otro tumor en el hígado y que el primero que le diagnosticaron está aumentando de tamaño. Lorde se siente mal físicamente pero quiere seguir enfrentándose a esta enfermedad como lo venía haciendo hasta ahora, con control sobre su cuerpo y sin abandonarse a cualquier tratamiento que le sugieran los médicos. Su reacción es de no aceptación de que puede tener cáncer y búsqueda de soluciones alternativas. Para asegurarse del diagnóstico, decide viajar a Suiza a la Lukas Clinic, donde se llevan a cabo investigaciones punteras sobre este mal. También se le pasa por la cabeza la idea de ignorar la enfermedad como medio de



enfrentarse a ella. Lorde siente la cercana presencia de la muerte expresada con la frase "It feels like the axe is falling" (75).

Recupera el ánimo antes de marchar a Suiza, según observamos en los siguientes extractos. El reconocimiento a su labor que lleva a cabo el club de poesía de mujeres de Hunter College le llena de satisfacción al comprobar los frutos que ha dado su trabajo:

...it was wonderful for me to know that the real power of my words is not the pieces of me that reside within those words, but the life-force -the energy and aspirations and desires at the complex core of each one of these women- which has been aroused to use and to answer my words. (77-78)

Nuestra autora observa como su propia poesía adquiere significados nuevos que la enriquecen a ella y a las otras mujeres que contribuyen a crearlos.

A partir del quince de diciembre, Lorde se encuentra en Arlesheim, Suiza. Desde esta fecha hasta el primer día de enero, tenemos extractos de casi todos los días. Lorde se hace pruebas y espera los diagnósticos con una actitud positiva y esperanzadora (78). Los días transcurren lentos y se siente reconfortada por la serenidad con la que se hace frente a la enfermedad allí, tan diferente de la actitud generalizada en Estados Unidos.

Sin embargo, no puede evitar sentirse una extraña y tener la sensación de estar en la cuerda floja. Teme empeorar, y sentimientos de amargura la invaden con frecuencia según transcurren los días. Se esfuerza en luchar contra la desesperación y el dolor físico. Pero el veintitrés de diciembre, las dudas sobre su estado se disipan: "I have cancer of the liver" (89). Lorde siente la urgencia de tomar una determinación respecto a lo que va a hacer a partir de este momento y qué tratamiento va a seguir. Sin embargo, todavía no se atreve a enfrentarse directamente con este hecho. Más que nunca, necesita el calor de su gente y compartir su dolor y su energía para sobrevivir. A veces piensa Lorde que para sus amistades será más difícil de sobrellevar porque carecen de la determinación de supervivencia que ella está adquiriendo.

La autora piensa en la muerte, sueña incluso con ella y llega a sentirse casi atrapada por ella físicamente, "I felt this body start to touch me on my left thigh, and I knew that this meant great danger ... it still felt as if death had really been trying" (92). Su pensamientos en el último día del año también están íntimamente relacionados con la muerte: piensa que quizá ésa sea la última Navidad de su vida.

Los siguientes extractos, ya en el año 1986, los escribe Lorde desde las Indias Occidentales y desde St. Croix, en las Islas Vírgenes. Contrasta el exotismo y la sensualidad de este lugar con la fría Suiza. Lorde revive en estos lugares, en contacto con una naturaleza exuberante y rodeada de compañeras a las que aprecia. Recupera las ganas de trabajar y se siente una más en este entorno caribeño, recreando su herencia materna. Vincula su supervivencia a la ayuda y el cariño que recibe de otras mujeres y es consciente de que "...personal salvation of whatever kind is never *just* personal" (98). Por ello, una de sus mayores preocupaciones es que su experiencia y vivencias puedan servirles a las mujeres que más quiere y más le importan. Desea poner a su disposición lo que pone al alcance de otras muchas personas y, a veces, por paradójico que parezca, es más difícil conectar con las personas más cercanas, o al menos así lo siente Lorde. En estos momentos su única referencia directa a la enfermedad es la de que el cáncer es político, porque es una tarea común luchar contra él buscando nuevos modos de hacerle frente y de sobrevivir.

Lorde sigue sacando fuerzas de la comunidad de mujeres para trabajar, defender las causas en las que cree y presentar batalla frente a la enfermedad. Esta tarea no es fácil pues necesita poner en juego todos las facetas de su identidad para llevarla a cabo, "It takes all of my selves working together to fight this death inside me. Every one of these battles generates energies useful in the others" (99). El contacto con las Zamani Soweto Sisters

de Sudáfrica y el conocimiento de sus experiencias reafirma a Lorde en la idea de que queda trabajo por hacer (106), un impulso más en la lucha por la propia supervivencia.

A partir de ahora los extractos son más reflexivos y esperanzadores. Lorde ha aceptado la enfermedad y está dispuesta a vivir con ella. Continúa su lucha contra la misma, pero la integra en su vida y la suma a la que mantiene con el racismo y sexismo. Sigue eligiendo medicinas alternativas como la homeopatía y la utilización de ciertos fármacos, y se siente responsable última de la toma de decisiones sobre su propio cuerpo. Prefiere vivir el cáncer de un modo más cercano a la visión africana del mundo, "...as experience to be lived rather than as a problem to be solved" (116). En uno de sus extractos, concretamente en el del ocho de noviembre de 1986, nuestra autora hace un resumen del camino que ha recorrido desde el descubrimiento de los tumores en el hígado hasta el estado actual. Nos da cuenta de los médicos a los que consultó y de su negativa inicial a aceptar su enfermedad y asumir su propia mortalidad. Finaliza este texto afirmando que en su batalla contra el cáncer ha aprendido estrategias para emplearlas en otras áreas de su vida. La existencia cobra mucha más importancia al cernirse sobre ella la constante amenaza de la muerte, por lo cual Lorde celebra el mismo hecho de estar viva dos años después de la aparición de los tumores. Tampoco son desdeñables las victorias conseguidas frente al racismo, sexismo y demás opresiones pues son enormemente difíciles de lograr. Reconoce Lorde que su poder es limitado y que ha de utilizar el poco del que dispone, lo cual excluiría el intentar evadirse de la realidad mediante su negativa a aceptarla (117).

Entre la razones que esgrime Lorde para escribir sobre esta experiencia está, sobre todo, la necesidad de exponer las complejidades que se derivan de vivir con esta enfermedad. Observando sus diferentes reacciones, sentimientos y contradicciones frente

al mal, Lorde aprende sobre sí misma y aprende también a utilizar las energías que surgen de estas diferencias, demostrando, pues, que la diferencia interior o exterior puede ser un elemento enriquecedor. También contempla "...this scrutiny of myself in the context of its usefulness to other Black women living with cancer, born and unborn" (118). Se siente privilegiada por seguir con vida y quiere compartir lo que ha vivido con otras mujeres que puedan estar pasando por lo mismo que ella.

Es ahora cuando la autora menciona por primera vez las palabras que dan título al libro, "...a burst of light -that inescapable knowledge, in the bone, of my own physical limitations" (121). El conocimiento de esta realidad y de que el tiempo es limitado le hace pensar en todo el trabajo que queda por hacer. De ahí saca fuerzas para seguir adelante en muchos momentos de desesperación que, por supuesto, no ha eliminado de su vida, y que si no son combatidos o canalizada su angustia desembocan en un miedo que limita su capacidad para reaccionar. Parte del trabajo que Lorde considera necesario realizar incluye el esfuerzo de hacer público cómo vive ella su vida con cáncer. Lorde cree firmemente que el silencio no protege y estos extractos muestran su voluntad de no ceder ante quienes creen lo contrario (127).

Es en estos textos correspondientes a noviembre y diciembre de 1986 cuando Lorde nos transmite su aceptación de la realidad de esta enfermedad en su vida y cómo le hace frente día a día, con sus luces y sombras, consciente de que las decisiones que toma respecto a los modos de tratar el cáncer le permiten llevar las riendas en todo momento de su cuerpo y no convierten su vida en una mera supervivencia.

Con las últimas palabras de estos extractos Lorde admite el esfuerzo que supone escribir sobre su enfermedad pero confía en que haya valido la pena.

El epílogo del libro está fechado en agosto de 1987 en varios lugares del Caribe (Granada, Indias Occidentales Británicas e Islas Vírgenes). Su lectura transmite serenidad. La enfermedad está ahí al igual que la sensación de que el tiempo es limitado, pero esto le proporciona a Lorde la energía necesaria para resaltar los aspectos positivos de su vida. Lorde no está en expectativa de que ocurra algo sino que, como única vida que tiene, intenta vivirla a fondo. Sigue pensando que el cáncer es político y a veces se imagina su lucha contra la enfermedad del mismo modo que su lucha contra el *apartheid*. Las dos son batallas por la supervivencia.

Deataca también que los sentimientos de seguridad y sensación de omnipotencia de los que había disfrutado antes han dejado paso a una dolorosa pero necesaria conciencia de su mortalidad, que le proporciona otro punto de vista para desarrollar su vida cotidiana:

*I work, I love, I rest, I see and learn. And I report. These are my givens. Not sureties, but a firm belief that whether or not living them with joy prolongs my life, it certainly enables me to pursue the objectives of that life with a deeper and more effective clarity. (134)*

Este epílogo expone otra etapa en la lucha de Lorde contra su enfermedad. No la concluye porque la vida sigue y es necesario continuar desarrollando estrategias para enfrentarse a los nuevos retos de cada día, en especial si se trata del cáncer.

### **III.3.3.1. Conclusiones**

Con esta obra, Lorde vuelve a unir reflexión y experiencia en su escritura. Sigue interesada por los temas de ejercicio de poder en las relaciones personales, la consecución de la propia definición, y se muestra atenta a las realidades sociales y políticas en las que vive su comunidad, buscando siempre conexiones con otras personas que también se encuentran en situaciones de opresión, como los negros sudafricanos. Aunque sus luchas

no sean idénticas, Lorde desea que la solidaridad de unos para con otros prevalezca sobre las diferencias. Puesto que la experiencia de opresión es universal, Lorde desea impulsar una lucha amplia contra ésta, trascendiendo los límites nacionales.

Sin embargo, lo más destacado de este libro, como ya hemos mencionado, es la experiencia del cáncer que Lorde refleja en los extractos de su diario. En cierto modo es casi la continuación de *The Cancer Journals* (1980), pero desde otro punto de vista, lo cual nos permite observar cómo se enfrenta la autora a una situación ya familiar pero que ella vive como si fuera nueva: la realidad de la muerte. Su estado de ánimo sufre continuos altibajos y su reacción ante la enfermedad es la que podría tener cualquiera, rechazo, depresión y, poco a poco, asunción de su situación. Lorde experimenta una profunda soledad ante la amenaza de la muerte, hasta que redescubre que, aunque ella muera, sus obras permanecerán, sobre todo si han servido a otras personas, como le demuestran en algunos de los homenajes de los que es objeto. Esta sensación de permanencia, y, hasta cierto punto, de inmortalidad es reconfortante pero no concluyente. Aunque al final de la obra Lorde se muestre más serena y haya logrado vivir con su enfermedad, la lucha contra ésta, contra la muerte y la desesperación siguen abiertas. La diferencia con lo que Lorde reflejaba al comienzo de este libro es que ha convertido esta lucha en algo cotidiano. A esto han contribuido un grupo de mujeres a las que Lorde agradece su apoyo en los "Acknowledgements" de la obra, "I wish to acknowledge with gratitude all the women whose loving feedback helped make the essay "A Burst of Light" happen. In particular, Frances Clayton, Blanche Cook, Clare Coss, Adrienne Rich, and Gloria Joseph"<sup>3</sup>.

Lo personal sigue siendo político, pero Lorde muestra que lo personal no puede reducirse a reflejar el ámbito privado y doméstico sino que, como bien dice bell hooks, la

---

<sup>3</sup>Sin número de página.

verdadera politización combina el nombramiento de la propia experiencia con un entendimiento crítico de las realidades que conforman la misma (1989, 108-10). En esta obra, Lorde revisa el yo desde una perspectiva nueva, para lo cual es necesario no sólo nombrar la propia experiencia sino situarla en un contexto teórico. Trata aquí temas que ha desarrollado a lo largo de toda su obra, en su poesía y ensayos, y demuestra una gran capacidad para seguir reflexionando sobre ellos de modo novedoso. Lorde los explora en relación a sus propias experiencias y a la realidad que la rodea, conectándolos con anteriores ensayos y dejándolos abiertos para que ella, u otras personas, los reelaboren en el futuro.

## **IV. POESÍA**

### **IV.1. AUDRE LORDE Y LA TRADICIÓN POÉTICA DE LAS MUJERES AFROAMERICANAS**

#### **IV.1.1. Cultura, historia y exclusiones**

Como señala Myriam Díaz-Diocaretz, la poesía femenina afroamericana representa un subgrupo dentro de la categoría de la literatura afroamericana (1985, 38). No nos referimos a una producción literaria en una lengua de menor calidad, sino a una literatura creada por un grupo minoritario dentro de una cultura dominante. La poesía de mujeres negras conforma un corpus de textos que han sido silenciados, ignorados y malinterpretados por lo que denominamos la cultura norteamericana. Los estudios sobre esta tradición literaria son escasos, debido a diversas razones. La cultura es un fenómeno social con tres pilares que facilitan el desarrollo de las sociedades humanas: información, comunicación y memoria. Se trata de un sistema de signos reunido, ordenado, preservado y transmitido por una colectividad que dispone de distintas maneras de intercambiar información estética, una de las cuales es la literatura (Díaz-Diocaretz 1985, 39).

Algunas culturas basan su existencia en la suma de textos existentes y en los diferentes modos de emplearlos. Una cultura "textualizada" considerará el texto como modelo a imitar, y lo que no se considera susceptible de ser imitado se excluye. Cada cultura posee, pues, sus correspondientes mecanismos para extender sus límites. Dentro de lo que se estima perteneciente al espacio cultural y al extracultural subyace la dicotomía de caos y orden y las subsiguientes oposiciones que se establecen a partir de



ésta. La cultura que se nombra a sí misma se considera como tal porque se sitúa como miembro positivo de esta dicotomía. Cuando se refiere a los que no pertenecen a este ámbito, es decir, al objeto extracultural, lo define como erróneo, insuficiente, desviado y le asigna un conjunto de características negativas (Díaz-Diocaretz 1985, 39).

Un ejemplo de esto es la afirmación de que la poesía afroamericana o cualquier poesía que articule la experiencia de ser negro/a o exprese una perspectiva externa a la cultura blanca no es poesía porque no sigue la normas culturales establecidas por dicha cultura, que se caracterizan por la omisión de los estándares estéticos afroamericanos. Otro ejemplo de esta exclusión consiste en considerar que la poesía negra o la que reconoce una herencia africana no es universal (Henderson 1973, cit. en Díaz-Diocaretz 1985, 40). Además, cuando se propone una estética negra -lo que ha ocurrido desde los años 60- la crítica dominante sigue incluyendo sus teorías y proposiciones en el espacio de lo extracultural (1985, 40).

Estos ejemplos confirman la hegemonía de la literatura de los blancos sobre la afroamericana. Históricamente, los antepasados de los afroamericanos fueron despojados de su cultura original e insertados en una red de mecanismos que ha determinado durante siglos innumerables prohibiciones y supresiones.

El viaje desde África hasta las costas de Norteamérica en el siglo XVII sitúa la historia de las mujeres negras en un contexto de lucha y resistencia a todos los niveles. La literatura negra, aunque inmersa, por supuesto, en un contexto social que no puede ignorarse, surge de una realidad individual compuesta por diversas condiciones de vida a las que corresponden unos determinados intentos de supervivencia (Díaz-Diocaretz 1985, 40).

Las primeras mujeres negras autoras de poemas fueron Lucy Terry (1730-1821) y Phyllis Wheatley (1753?-1784), vendida ésta última a una familia de Boston en 1761 y que publicó un libro en Inglaterra, *Poems on Various Subjects, Religious and Moral* (1773). Aunque su educación la inducía a seguir las normas de su época, sus poemas revelan una crítica incipiente y un sentido de alienación producido por el hecho de ser africana en un mundo de blancos. Estas mujeres son excepciones porque la prohibición de enseñar a leer y a escribir a los esclavos y sus descendientes produjo un silencio literario de más de un siglo. Solamente a partir de la segunda mitad del siglo XIX nos encontramos con poetas negras de modo más regular. De esta época destacaremos a Frances E.W. Harper (1825-1911), una poeta fuertemente comprometida con la lucha contra la esclavitud y para quien la raza era una prioridad, lo cual se refleja en su obra *Poems on Miscellaneous Subjects* (1854).

Hay que tener en cuenta que éste era un período de movimientos antiesclavistas y literatura utilitaria. Todos los esfuerzos iban dirigidos a impulsar la abolición de la esclavitud, lo cual favoreció las narraciones de esclavos, los discursos y los ensayos, en detrimento de géneros más elaborados como la poesía. Por esta razón, aparte de Harper, no hubo figuras poéticas masculinas o femeninas destacables hasta 1915, cuando comienza el Renacimiento de Harlem, así llamado por un florecimiento sin precedentes de la literatura afroamericana, pero en el que las figuras reconocidas y prestigiadas han sido, por lo general, las masculinas. Las poetas más destacadas de esta época fueron Angelina Weld Grimké, Anne Spencer, Georgia Douglas Johnson, Jessie Fauset, Effie Lee Newsome, Gwendolyn Bennett y Helene Johnson.

Podemos destacar varias razones para la falta de reconocimiento hacia las poetas femeninas de esta época. La mayoría de ellas carecía de una producción poética

importante y no editaron ningún libro con sus poemas. Además, no vivían en Nueva York, por lo que estaban un tanto aisladas de la vida cultural promovida por el Renacimiento de Harlem. A diferencia de los hombres, no podían formar parte de los círculos sociales donde les hubieran podido prestar atención y proporcionado dinero y oportunidades para publicar. Por último, el Renacimiento de Harlem giraba en torno a la autodefinición racial y la libertad poética. Puesto que la mayoría de las poetas afroamericanas de la época escribían poesía alejada de los temas raciales, o tocando esos temas pero con formas convencionales, no se las considera representativas de este período. En este caso, el calificativo de personal como sinónimo de femenino, aplicado a su producción poética, la devalúa (Hull 1979, 167, 173-74).

Margaret Walker, nacida en 1915, inicia un período de más visibilidad para la poesía femenina afroamericana. Su libro *For My People* (1942) obtuvo el "Yale Younger Poets Award" en 1942. Pero es Gwendolyn Brooks, ganadora del premio Pulitzer en 1950 con su obra *Annie Allen*, la que marca el comienzo de la continuidad ininterrumpida del discurso poético de las mujeres negras. En los años sesenta, las mujeres no fueron excluidas de este segundo Renacimiento de la literatura afroamericana, donde empezaron a destacar nombres como Audre Lorde, Sonia Sanchez, Lucille Clifton, Nikki Giovanni, Mari Evans, June Jordan y Alice Walker (Hull 1979, 176).

La cultura blanca ha ignorado a la negra durante siglos, lo cual explica en parte la marginalización de las poetas afroamericanas. Entre estos modos de exclusión, válidos sobre todo para la poesía femenina afroamericana publicada a partir de 1968, destacamos, en primer lugar, la poca atención de la crítica literaria dominante hacia la poesía negra hasta hace muy poco. En segundo lugar, la ausencia de poetas negras en la mayoría de los estudios críticos, incluso en los estudios feministas llevados a cabo por mujeres

blancas. En tercero, la escasa presencia de poemas escritos por afroamericanas en antologías, incluso en las compiladas por autores negros. Por último, sólo a partir de 1968 empiezan las poetas negras a publicar y, en los Estados Unidos, sólo a partir de 1980 las editoriales no comerciales y de mujeres del tercer mundo darán a conocer más obras de éstas y otras autoras minoritarias.

Los escritores e intelectuales negros se dieron cuenta de la necesidad de crear sus propios medios de expresión literaria para articular sus visiones y desarrollar su arte con libertad. Después de que se fundaran los primeros periódicos y editoriales, empezaron a aparecer diversas antologías de escritura afroamericana. A pesar de todo, las mujeres seguían ausentes en las antologías de poesía negra revolucionaria, excepto Gwendolyn Brooks, Nikki Giovanni y Sonia Sanchez. Las poetas negras aún tardarían una década en tomar parte de modo más activo en la producción social de significados.

La relación entre las mujeres blancas y negras también puede interpretarse desde el punto de vista de las oposiciones entre un espacio cultural y uno no cultural. A partir de 1970, las mujeres negras empezaron a ser más conscientes de sí mismas y dirigieron su atención hacia sus propios problemas y experiencia vital. Como consecuencia, muchas poetas comenzaron a escribir sus textos pensando en lectores negros. Esto contribuyó a una producción literaria más diversificada y a un mejor entendimiento de la relación entre poeta y sociedad y de lo que significa ser una poeta negra en los Estados Unidos. Pero las exclusiones de los puntos de vista y la producción literaria de las mujeres de color continúa existiendo, como denuncia Audre Lorde en "An Open Letter to Mary Daly" (*Sister Outsider* 1984, 94-97). Son necesarios nuevos modos de revalorización de las experiencias y creaciones de estas mujeres y un reconocimiento de sus contribuciones al movimiento feminista. Según Adrienne Rich, los conceptos de la política de la identidad,

la simultaneidad de las opresiones, la negativa a aceptar un espacio propio a cambio de no amenazar el sistema han sido explorados y articulados por mujeres de color en su gran mayoría (Rich 1983, cit. en Díaz-Diocaretz 1985, 44).

A las poetas negras siempre se las ha situado en el lado negativo de las dicotomías que la cultura dominante ha establecido sobre lo que debe existir, apreciarse y describirse y lo que no. Estamos de acuerdo con Myriam Díaz-Diocaretz cuando afirma que deberíamos considerar la estética y la literatura negra como parte de la cultura afroamericana, que coexiste con otras culturas, entre las que predomina, por razones políticas y socioeconómicas, la de los blancos. Este rechazo de la jerarquía entre esfera cultural hegemónica y marginal no pretende negar que las opresiones causadas por el género, la raza y la clase influyan decisivamente en la formación de la identidad (1985, 43-45).

#### **IV.1.2. El mundo artístico de las poetas afroamericanas: elementos comunes**

Los textos de las poetas afroamericanas son culturalmente heterogéneos, aunque, en su lucha por la identidad, logran preservar un orden interno. Encontramos varios elementos que conforman las bases de su mundo artístico. El primero de ellos sería la tradición oral como "pre-texto" literario. Puesto que hay muy pocos textos escritos y conservados antes de finales del siglo XIX, los componentes de la tradición oral cumplen la función de textos previos que sólo a principios del siglo XX se pondrán por escrito.

La Biblia fue el instrumento más importante en la instrucción de los esclavos. Dentro de la tradición oral, amplios pasajes de la misma subyacen en las construcciones verbales de canciones religiosas y seculares de los esclavos. Partes de estas canciones

espirituales y *blues* aparecen en la poesía afroamericana contemporánea. Esto indica que la Biblia traspasa el discurso oral, forma parte de la tradición musical y de ahí se incorpora al discurso poético.

Lo que Díaz-Diocaretz denomina el *texto social* se convierte, según ella, en una característica de la poesía negra a partir de los años sesenta. En su intento por reconstruir una cultura que ha carecido de historia y en vistas de la constante expansión de la cultura dominante (la blanca), las poetas desarrollan una sensibilidad especial hacia cualquier texto existente o posible de la vida cotidiana o de la realidad social contemporánea. Esto se traduce en el uso de un lenguaje coloquial y de fechas que satisfacen el deseo de registrar su historia. Este *texto social* incorpora elementos callejeros, graffiti, fragmentos de manifiestos políticos, testimonios, narraciones de esclavos, etc. Los *textos sociales* facilitan el análisis crítico del mundo por parte de la comunidad negra de modo más libre. También se incluyen textos procedentes de los medios de comunicación, como anuncios de televisión, noticias de la radio, textos de periódicos, etc. De este modo, el *texto social* se ha convertido en una práctica común para expresar crítica social y descontento por parte de las poetas negras.

La música es un importante componente verbal de la poesía negra. El *blues* y las canciones espirituales proporcionan cadencias rítmicas y el *tempo* del verso libre. Las vidas y canciones de figuras musicales populares aparecen en la poesía de mujeres, así como metáforas relativas a personajes negros históricos y literarios. Las biografías de líderes afroamericanos y otros hechos sobre las víctimas de la revolución negra actúan como impulsos intertextuales para dar ejemplos de valor, resistencia, compromiso y lucha.

Es destacable además, la presencia de África en la poesía de las mujeres negras contemporáneas. Este continente representa el deseo de conectar su pasado antiguo con

su cultura en el presente. África simboliza la cultura perdida y un conocimiento intuitivo basado en una distancia cronológica e histórica. Por lo tanto, para estas poetas, África constituye la búsqueda de un territorio político, ético y personal, y la decisión de enfrentarse al opresor.

Las poetas crean argumentos, como hemos visto, para dialogar con su propia cultura, integrando los *textos sociales* anteriormente mencionados en su visión ideológica del mundo. Sin embargo, una parte importante de estos *textos sociales* mantienen una serie de polémicas con la cultura blanca y sus normas estéticas.

La polémica más importante de la poesía afroamericana femenina en relación al canon de los blancos es la restricción que el lenguaje literario estándar y sus convenciones imponen a los textos. Si la poesía en sí viola las normas de un lenguaje literario dado, entonces las poetas rompen las normas por partida doble porque han buscado su material lingüístico en esferas léxicas alejadas de los cánones estéticos aceptados, o porque los han rechazado. Encontramos una frecuente yuxtaposición de discurso informal con lenguaje escrito más convencional. La primacía del lenguaje escrito sobre el oral como variedad de comunicación de cierto prestigio se transgrede continuamente y a menudo origina la parodia de los estándares estéticos dominantes. Como estrategia textual, la parodia da lugar a una serie de recursos poéticos y presupone un conocimiento común y una intimidad colectiva entre las poetas y los lectores basada en un conjunto de ideas recibidas (Díaz-Diocaretz 1985, 49-53). Según dichas estrategias podemos delinear el tipo de destinatario que la poeta tiene en mente y percibir mejor las discontinuidades en su trayectoria.

En los años sesenta, los escritores afroamericanos conectaron con el movimiento mundial neoafricano, lo cual impulsó el desarrollo de lo que se conocería como poesía

negra revolucionaria. Sus prioridades eran defender su identidad como pueblo y escribir guiados por la responsabilidad del individuo hacia su comunidad. Este es el contexto en el que la poesía afroamericana femenina surge en la literatura contemporánea. Las poetas negras, al articular su experiencia, enfatizan la convergencia de lo individual y lo colectivo, es decir, en su autodefinición encierran el deseo de convertirse en voz colectiva de su comunidad o de una comunidad en concreto. Esto explica que un número significativo de poemas estén dirigidos a una audiencia negra. Si el poema se percibe según los códigos utilizados en su creación, la poeta y el destinatario participarán por igual en la práctica de significados sociales y poéticos.

Las poetas afroamericanas tienen la intención de que su poesía se lea y se articule de modo familiar y decidido, evitando los tonos lastimeros, humildes y piadosos y las intimidaciones y prohibiciones del discurso patriarcal autoritario y jerárquico.

La poesía de Audre Lorde participa de esta tradición en algunos aspectos, en otros se distancia de ella, a la vez que introduce aspectos innovadores.

La presencia de la tradición oral, canciones espirituales y *blues* no es tan evidente en Lorde como en otras poetas excepto en sus libros *From a Land Where Other People Live* (1973) y *New York Head Shop and Museum* (1974), publicados por la Broadside Press, editorial dirigida a un público mayoritariamente negro. Sus poemas están poblados de referencias a líderes negros, a los que dedica poemas o menciona directamente, con admiración hacia su obra y amargura ante su desaparición, caso de Martin Luther King, así como alusiones continuas a los desórdenes raciales de los años sesenta y setenta, en plena lucha por los derechos civiles.

Consideramos que es más relevante en su poesía la presencia del *texto social* del que hablaba Myriam Díaz-Diocaretz. Nuestra autora utiliza frecuentemente un lenguaje



coloquial y directo, incluyendo eslóganes, testimonios, diálogos, datos periodísticos, cifras, referencias a acontecimientos políticos e históricos, noticias, etc., con intención de denunciar situaciones de opresión y promover un cambio social. Se aleja así del lenguaje literario estándar y frecuentemente yuxtapone un discurso formal con otro menos convencional.

África está presente de modo original e innovador en la obra de Lorde. Elementos de la religión africana y de los rituales de las mujeres de África Occidental se yuxtaponen a su propia experiencia como feminista lesbiana afroamericana y funcionan como base de sus imágenes poéticas. Además, la poeta propone una serie de mitos alternativos a los judeocristianos como base de la identidad afroamericana. De este modo, conecta su legado cultural y personal y el de su comunidad con unos antepasados míticos y recrea un pasado legendario en África, previo a la esclavitud.

Respecto a la articulación de lo individual y lo colectivo, estas dos voces aparecen al mismo nivel en la poesía de Lorde. Su individualismo no actúa en detrimento de su compromiso colectivo. La autora huye de la posición de víctima y reivindica en su poesía su derecho a definirse positivamente como mujer negra y lesbiana, desafiando al racismo y a las restricciones sobre su orientación sexual. En sus poemas observamos, pues, una búsqueda de la felicidad personal, un respeto hacia sí misma y una afirmación de su propio yo. Lorde posee sus propias aspiraciones que, unas veces coinciden con las de su comunidad y otras no, y lucha, pues, por encontrar el equilibrio entre su realización personal y el compromiso colectivo.

## **IV.2. ¿EXISTE UNA POESÍA LESBIANA?**

Antes de discutir la existencia de una poesía propiamente lesbiana, introduciremos una serie de consideraciones previas sobre la escritura lesbiana en general y los problemas que ésta plantea en cuanto a su definición.

### **IV.2.1. Escritura lesbiana: Definiciones**

La palabra lesbiana se refiere a las mujeres que aman a otras mujeres en la acepción sexual del término. Puesto que en la cultura occidental cualquier expresión de una sexualidad que roce los límites de lo permisible tiene muchas posibilidades de ser censurada y marginada, la escritura lesbiana ha sido y es silenciada por su vinculación con una sexualidad que desafía las normas de una sociedad heterosexista.

En el transcurso de este siglo, las actitudes hacia la sexualidad y el lesbianismo han cambiado, lo cual se puede apreciar en las obras de escritoras lesbianas y de temática lesbiana. Además, el discurso de las autoras lesbianas se ha diversificado mucho, extendiéndose a numerosos campos culturales.

Es difícil establecer los límites entre lo que es y lo que no es escritura lesbiana porque depende de dónde situemos el significado de un texto, es decir, si consideramos que lo establece el autor, el texto en sí mismo, el lector, o bien estos factores relacionados entre sí e incluyendo aún otros elementos (Griffin 1993, 2-3).

Si pensamos que la escritura lesbiana es la producida por mujeres lesbianas, es necesario que nos planteemos qué ocurre con las escritoras lesbianas cuyas obras no contienen o no se centran en temas lesbianos. Si nuestros baremos para determinar si una

obra es lesbiana o no se basan en el texto en sí mismo, su contenido y estilo, entonces tendremos que cuestionarnos el grado de importancia que un tema lesbiano ha de tener para que una obra o texto pueda considerarse lesbiana/o. Por último, la lectora lesbiana puede identificarse o distanciarse de un texto. Al aproximarse a éste, ella puede definirlo como lesbiano o afirmar que no lo es. Por mucho que justifique su posición, ésta no tiene por qué ser compartida de modo inevitable por otras personas. Todos estos interrogantes demuestran que lo lesbiano como categoría no es estable (1993, 3,5,7).

Según Gabriele Griffin, muchas escritoras de principios de siglo rastrearon el origen del lesbianismo sin mucho éxito. Además de hacer frente a estos problemas relativos a la propia definición, se encontraron con la ausencia de una tradición lingüística y cultural en la que las lesbianas estuvieran representadas. En los años sesenta y setenta las lesbianas alcanzaron una visibilidad cultural y política, que, junto con una nueva actitud hacia el lesbianismo, resultó en la proliferación de la escritura lesbiana. Las mujeres ya no se definían en oposición a los hombres sino en relación a otras mujeres. Una vez que las mujeres, como parte de su activismo político, han empezado a exigir espacios exclusivamente femeninos, esto se ha reflejado en la representación cultural de estos mundos sólo para mujeres (1993, 10-13).

#### **IV.2.2. Tradición, características y temas**

Nuestra respuesta a la pregunta formulada en el título sobre la existencia de una poesía lesbiana es afirmativa. Aunque como afirma Mary J. Carruthers "...not all poets who are lesbians are Lesbian poets, nor are all Lesbian poets always lesbian" (1983, 293), consideramos que hay un tipo de poesía que puede ser considerada como específicamente

lesbiana debido a diversos factores entre los que destacamos el contenido, estrategias poéticas utilizadas y público al que va dirigida.

Siempre ha habido poetas lesbianas pero la articulación de una identidad lesbiana mediante géneros como la poesía comenzó de modo amplio a finales de los años sesenta y alcanzó su auge a mitad de los setenta. Esta concienciación sobre el derecho a expresar una orientación sexual diferente a la mayoría forma parte de los movimientos en pro de los derechos civiles que desafiaron los valores racistas e imperialistas de la sociedad americana contemporánea. Pero la lucha por el reconocimiento es larga y difícil y muchas de estas poetas lesbianas que salieron a la luz en los sesenta se sintieron aisladas en la sociedad americana. Carecían de vinculación con sus tradiciones y sus valores estéticos, políticos y sociales. Como respuesta, intentaron crear una tradición que fuera anti-literaria, anti-intelectual y anti-jerárquica, hasta incluso anti-poética.

La poesía lesbiana contemporánea procede de muchas fuentes. Algunas poetas lesbianas veteranas siguen escribiendo: Judy Grahn, Fran Winant, etc. Otras que llevaban mucho tiempo haciéndolo y que habían ocultado su lesbianismo se han identificado públicamente como lesbianas. Algunas como Audre Lorde y Susan Sherman son activistas lesbianas, además de poetas. Otras poetas que siempre habían publicado poesía heterosexual en editoriales comerciales, como Adrienne Rich o Marilyn Hacker escriben ahora desde una perspectiva feminista-lesbiana (Bulkin 1982, 36-37).

El aumento en el número de poetas lesbianas ha impulsado la búsqueda de una tradición literaria y unas antecesoras poéticas. Judy Grahn nos ofrece una visión un tanto romántica sobre este tema. Afirma que las poetas lesbianas tienen una cultura, herencia y tradición que comienza con Safo en la isla de Lesbos, en el siglo VI antes de Cristo. Esta poeta inició una tradición de poesía amorosa centrada en los vínculos entre mujeres.

Por lo tanto, la primera manifestación artística de una sensibilidad y una identidad lesbiana fue a través de la poesía, lo cual confirma la importancia de este género para las lesbianas. Judy Grahn señala a Emily Dickinson, Amy Lowell, H.D. y Gertrude Stein como antecesoras históricas de las poetas lesbianas contemporáneas (1985, xv-xxi). Otros estudios e investigaciones en este sentido muestran que muchas poetas del siglo XIX o anteriores, sin ser lesbianas en el sentido más literal de la palabra, despliegan una sensibilidad que les hace partícipes del "lesbian continuum" de la experiencia femenina discutida por Adrienne Rich en "Compulsory Heterosexuality and Lesbian Existence" (1980). La existencia de lesbianas de color y del tercer mundo ha ofrecido nuevos puntos de vista sobre la poesía lesbiana y su tradición, puesto que muchas mujeres pertenecientes a grupos marginados carecen de una tradición literaria escrita y de medios para publicar y distribuir sus creaciones (Bulkin 1982, 37-38).

La poesía lesbiana comparte con la poesía feminista el intento de construir una lengua que revise las representaciones de las mujeres en el discurso literario y también reivindica la consideración del cuerpo femenino como algo positivo (Yorke 1991a, 28). De modo específico, las poetas lesbianas luchan por dotar de validez a la experiencia de ser lesbiana y han pasado de promover la construcción de una comunidad ideal, libre de opresiones de raza, clase y género, a reconocer y nombrar las diferencias entre las mujeres. El peligro de las visiones utópicas es que tendían a negar o transcender las diferencias de raza y clase, no sólo en la sociedad sino entre las propias lesbianas. Este es un fenómeno típico de los años setenta, que respondía a la necesidad de construir un sentido de solidaridad entre las mujeres frente a la fragmentación impuesta por unas estructuras sociales patriarcales. De ahí que se tendiera a eliminar cualquier elemento que amenazara la unidad de las mujeres (1991a, 30, 33).

Judy Grahn señala la ciudad como escenario de poemas lesbianos entre los años 1969 y 1980. Encontramos también el tema del viaje, cuyas protagonistas caen así en la cuenta de su situación respecto al mundo, junto con la imagen del hogar como lugar en el mundo desde donde contemplarlo y hablar (1985, 31-33, 58). La idea de comunidad que reflejan muchos poemas, especialmente los de lesbianas negras o del tercer mundo, es abierta, enfatizando la pertenencia a distintos grupos y las diferencias entre las lesbianas. La mayoría de las poetas lesbianas contemporáneas se refieren a una "Woman's House of Power and Unity" (Grahn 1985, 77), desde donde hablar en tono crítico y esperanzador. Sin embargo, seguimos encontrando imágenes de un lugar ideal en los poemas lesbianos que cada poeta representa de modo diferente. En ese lugar existirían fuertes vínculos entre las mujeres y todas serían hermanas o amantes (1985, 83).

Las poetas lesbianas relegan los modelos y mitos patriarcales heredados como parte de su estrategia para proporcionar validez a su experiencia vital (Yorke 1991a, 29). Desafían los códigos heterosexuales que conforman la diferencia sexual mediante una representación positiva del cuerpo femenino y su celebración como fuente de placer. Este proceso de nombrar y reclamar una identidad lesbiana, de revelar una trayectoria lesbiana y de expresar lo que había permanecido oculto, no es fácil puesto que exige una reevaluación de los valores personales y culturales, ya que la identidad lesbiana siempre ha sido despreciada por todos (1991a, 34-35). La mujer lesbiana confirma la validez e integridad de su identidad a través de su relación amorosa con otra mujer, con la que se intenta establecer un vínculo de igual a igual, es decir, entre sujeto y sujeto, para desafiar las tradicionales estructuras jerárquicas de la familia nuclear, donde prevalecen los modos de relación sujeto/objeto. El lenguaje ideal que convierte al objeto en sujeto es el del deseo, que escapa de la represión y surge, en infinidad de ocasiones, del mundo de los

sueños (Yorke 1991a, 33-34). Es por tanto en la expresión del amor sexual donde la diferencia lesbiana con respecto al mundo masculino y heterosexual se hace más evidente (1991a, 42).

Los vínculos maternos son reivindicados por las poetas lesbianas en el contexto de su amor por otras mujeres. En este aspecto, hallamos considerables diferencias entre las lesbianas blancas y las de color. Las teorías de Freud, Lacan y la aproximación psicoanalítica en su conjunto, intentan explicar la naturaleza del vínculo entre madres e hijas basándose en el modelo de la familia nuclear, modelo al que la mayoría de las familias negras no se ajustan. Las madres son una figura poderosa en dichas familias pero rara vez son ellas solas las que educan a los hijos, pues se apoyan en una amplia red de familiares y amigos, lo cual altera la relación del niño con la madre. Además, hay que tener en cuenta la internalización por parte de las madres negras del racismo, sexismo, heterosexismo y homofobia, procedentes algunos de ellos de la propia cultura afroamericana. Todo esto influye en la percepción que las hijas tienen de sus madres, que unas veces aparecen como figuras poderosas y otras no. Encontramos, pues, distanciamiento y reconciliación en las relaciones entre las hijas de color y sus madres. Audre Lorde ha escrito numerosos poemas sobre su madre en los que se observan muy bien sus sentimientos de amor y rechazo y cómo el legado materno ha influido en la propia definición de la autora (Yorke 1991a, 38-41).

La elaboración de nuevos mitos o la revisión de los tradicionales por parte de las poetas lesbianas también participa del intento por desplazar las historias y discursos heredados que las ignoran. Este proceso es compartido por la poesía femenina contemporánea, a juicio de Liz Yorke, e implica una crítica de las definiciones y valores que siempre han estado asociados con la representación de la mujer, tanto en la teoría

como en la creación (1991b, 2). Este deseo de nuevos mitos forma parte de las aspiraciones femeninas de un vasto cambio cultural que incluya estructuras sociales, religiosas, políticas y sexuales en el mundo real. La revisión de los mitos implicaría la articulación de nuevos significados, una actualización de viejas historias y mitologías y la elaboración de mitos nuevos, con elementos del pasado pero con proyección de futuro. Liz Yorke considera como tarea de las poetisas la construcción de *prototipos* con capacidad para producir cambio social (1991b, 14).

Para esta crítica, el proceso de revisión de mitos es relevante sobre todo para las poetisas lesbianas como Audre Lorde que han sufrido y sufren la opresión del silencio y la invisibilidad y son excluidas del orden simbólico cultural. Añade además que las poetisas negras y lesbianas desempeñan un papel importante en la producción de mitologías de carácter revisionista, ya que los grupos más desfavorecidos desarrollan nuevas fórmulas de escritura para romper con las definiciones esencialistas que les oprimen. La revisión de los mitos implica la transformación del lenguaje aunque afirma Yorke que este proceso es provisional porque está anclado en las necesidades políticas y espirituales de cada contexto cultural. El mito revisionista, por lo tanto, nunca es fijo ni universal: los significados que conlleva son temporales y están sujetos a cambio o transformación (1991b, 14-16).

Mary Carruthers opina que la utilización de mitos por parte de poetisas lesbianas sirve para expresar una mitología de mujeres juntas y al margen de los hombres. Esta mujer lesbiana sería básicamente una *outsider*, despreciada y oprimida por la sociedad, pero capaz de utilizar su situación para introducir cambios y alcanzar su integridad. Por naturaleza y elección está en desacuerdo con el mundo. El elemento lesbiano también indicaría una conexión erótica que relaciona a diferentes mujeres entre sí, a una mujer



consigo misma y a generaciones de mujeres a través del tiempo. Mary Carruthers no habla de un proceso de revisión de mitos sino de nuevos mitos en poemas visionarios, pues considera que sólo un mito nuevo es capaz de reivindicar un mundo perdido o un mundo que no existió pero debería haberlo hecho. En este mundo mítico de las poetas lesbianas, la musa es una mujer cuya relación con la artista no es de posesión, sino de igual a igual. En su relación con la musa, la poeta busca la plenitud y la integridad, no la posesión (1983, 294-95). Además, la redención proporcionada por los mitos lesbianos no es transcendente pues nunca pierden su relación histórica con el mundo real (1983, 322).

#### **IV.2.3. Lectores**

En nuestra opinión, la poesía lesbiana ha pasado de estar dirigida exclusivamente a lectores con la misma identidad sexual a desafiar el concepto de universalidad atribuido a lo heterosexual. Es cierto que las poetas lesbianas articulan su experiencia vital en todos los aspectos para definirse a sí mismas y para ofrecer historias y mitos alternativos a mujeres lesbianas que han carecido de modelos con los que identificarse o frente a los que rebelarse. En un primer momento, estas autoras piensan en una lectora lesbiana, dado el carácter minoritario de la poesía y las reticencias de muchos/as lectores/as a aproximarse a obras que reflejan una experiencia vital que ha sido ignorada y vilipendiada durante siglos. Sin embargo, como afirma Judy Grahn (1985, 58), las poetas lesbianas también son conscientes de que si se dirigen sólo a otras lesbianas, su obra seguirá teniendo un alcance limitado y seguirán habitando los márgenes del discurso literario. Al representar a las lesbianas como seres normales, "sanas" desde el punto de vista sexual y como mujeres cuyo comportamiento no es ilegítimo, los poemas lesbianos desafían los juicios negativos

sobre ellas mismas y sus "inaceptables" impulsos eróticos. Por el contrario, ofrecen una visión positiva de su vida erótica y el placer y satisfacción que ésta conlleva. Partiendo de esta diferencia en su deseo sexual, las poetisas están implicadas en un proceso de producción de significados sociales y políticos que no sean censurados por el patriarcado heterosexual (Yorke 1991a, 45-46).

Creemos, pues, que la poesía lesbiana no es excluyente de ningún público lector, es más, aspira a diversificar nuestra idea de lo universal. Si como lectores sólo pudiéramos apreciar la literatura que reflejara nuestra propia experiencia, veríamos muy limitado el placer que obtenemos con la lectura (Kennard 1985, 154). El deseo de un reconocimiento a su yo lesbiano y un sentimiento de pertenencia a una comunidad lesbiana es lo que más influye, según Gabriele Griffin, para que una lectora lesbiana se identifique o se distancie de una obra lesbiana y es lo que motiva la búsqueda de imágenes lesbianas en los textos (1993, 7). Sin embargo, creemos que no es necesario ser lesbiana para leer poesía de este tipo. Estamos de acuerdo con Jean E. Kennard cuando sugiere que uno/a puede utilizar lo que excluye y lo que incluye en su definición de sí mismo/a al leer un texto, identificándose u oponiéndose a éste, lo cual permite la participación de cualquier lector/a en cualquier texto (Kennard 1985, 159). Esto sería perfectamente aplicable a la hora de aproximarnos a la poesía lesbiana.

### IV.3. RELACIONES DE AUDRE LORDE CON MUJERES DEL TERCER MUNDO

Cuando hablamos de mujeres del Tercer Mundo, nos referimos a las que habitan en los países así denominados y también a las que, procedentes de esos mismos países, residen en situación minoritaria en alguna nación desarrollada -Estados Unidos en la mayoría de los casos. Del mismo modo que las mujeres blancas u occidentales no constituyen un grupo homogéneo, tampoco lo forman las del Tercer Mundo. Encontramos diferencias de clase, religión, orientación sexual e historia en ambos grupos y además, las diferencias ideológicas a la hora de entender lo social dificultan la afirmación de un vínculo "natural" entre las mujeres. En opinión de Chandra Talpade Mohanty, lo que comparten las mujeres del Tercer Mundo no es sólo la raza o el género sino un contexto de lucha y una oposición política a las estructuras sexistas, racistas e imperialistas que las oprimen (1991, 7).

Desde los años sesenta y setenta, Audre Lorde ha participado activamente en la denuncia de dichas situaciones de opresión y en la lucha de las mujeres del Tercer Mundo por ampliar la noción de feminismo de las mujeres blancas heterosexuales, con objeto de hacerlo relevante, desde los puntos de vista teórico y práctico para las aspiraciones de estas mujeres. Algunos de los ensayos y poemas de Lorde han aparecido en antologías de escritos de mujeres del Tercer Mundo como *This Bridge Called My Back. Writings by Radical Women of Color* (1981) y *Making Face, Making Soul. Haciendo Caras* (1990), junto con autoras conocidas por su activismo en este terreno, como Cherrie Moraga, Norma Alarcón, Gloria Anzaldúa, Pat Parker, Nellie Wong y otras.

#### **IV.3.1. Mujeres del Tercer Mundo y feminismo**

En la década de los setenta, cuando comenzaron los intentos por construir un movimiento feminista internacional, muchas mujeres en países del Tercer Mundo estaban saliendo del colonialismo al tiempo que otras mujeres del Tercer Mundo que vivían en naciones desarrolladas empezaban a tomar parte en el movimiento de derechos civiles más importante del siglo XX. Estos factores hicieron que estas mujeres concibieran el feminismo como una filosofía y un movimiento en pos de la justicia social, que incluía entre sus prioridades la lucha contra el racismo, la discriminación por el género, la explotación económica y el imperialismo entre otras (Johnson-Odim 1991, 316-17). Pronto se toparon con la oposición de las feministas blancas de grupos privilegiados, quienes en su mayoría deseaban que el movimiento feminista se limitara a luchar contra la opresión por el género. Aunque necesitaban el apoyo de otros grupos de mujeres, la aproximación de estas feministas a las diferencias de raza y clase se reducía a considerar dichos factores como rasgos secundarios en la organización social, privilegiando así el género como categoría de análisis. Además, centraban su atención en la descripción de los modos de vida, valores, costumbres y problemas de las mujeres pertenecientes a razas o clases no dominantes, sin profundizar más en los significados de estos factores (Alarcón 1990, 359).

El deseo de construir una teoría feminista basada solamente en el género distorsiona las representaciones de muchas mujeres. Aunque la opresión de las mujeres es universal, también difiere según los grupos y, además, habríamos de tener en cuenta que las mujeres también actúan como opresoras. Por tanto, el género no es la única fuente de opresión para muchas mujeres. Un ser humano se hace mujer de manera mucho más compleja que por simple oposición al hombre (Alarcón 1990, 360). Las ideologías de lo

femenino están tan relacionadas con la raza y la clase como con el sexo. Por ejemplo, durante el período de la esclavitud en América, las concepciones sobre las mujeres blancas como seres castos, dóciles y puros, tenían mucho que ver con las de las mujeres negras como promiscuas y disponibles sexualmente. Son las interconexiones y relaciones de varios elementos como raza, clase y (hetero)sexualidad las que, según Chandra Talpade Mohanty, nos sitúan como mujeres (1991, 13).

Según esta misma crítica, los escritos de las mujeres del Tercer Mundo se centran básicamente en la idea de que la simultaneidad de opresiones influye decisivamente en la marginalidad política y social y constituye la base de la lucha feminista, en el papel de un estado hegemónico a la hora de delimitar su estrategia diaria y la lucha por la supervivencia de estas mujeres. Asimismo, la importancia de la memoria y la escritura en la creación de una postura en oposición, y las diferencias, conflictos y contradicciones internas en las organizaciones y comunidades de mujeres del Tercer Mundo también serían factores que inciden directamente en esta problemática (1991, 10).

Las mujeres de color y del Tercer Mundo criticaron el feminismo propuesto por las mujeres blancas y su expresión académica en los programas universitarios sobre mujeres. Además, cuestionaron sus generalizaciones sobre la experiencia vital y la hermandad de todas las mujeres basadas en el elemento común del género. Estas críticas han sido muy útiles para el movimiento feminista y han favorecido el desarrollo de una revisión de los estudios sobre las mujeres y la articulación de su experiencia vital, haciendo que muchas feministas de grupos privilegiados sean más cautas a la hora de hacer generalizaciones. Se han desafiado también los llamamientos políticos a la unidad de todas las mujeres y las afirmaciones sobre la homogeneidad de sus experiencias vitales,

mostrando que, en su mayoría, no eran más que ilusiones de ciertos grupos dominantes de que sus perspectivas podrían ser válidas para todas las mujeres (Gordon 1991, 94).

Las mujeres de color y las del Tercer Mundo, entre quienes se encuentra Audre Lorde, definen su identidad como múltiple y evidencian que para ellas, su raza y género están conectados y son elementos clave en su definición de sí mismas y en la articulación de sus experiencias vitales. Privilegiar el género en base a una pretendida universalidad de la experiencia de ser mujer con objeto de favorecer la unidad del movimiento feminista, supone situar la lucha contra la discriminación racial en un segundo plano y priva a las mujeres de instrumentos para hacer frente al racismo y clasismo, con la alienación personal que esto conlleva. Según Chela Sandoval, mediante la inclusión de las diferencias y el convencimiento de que cada diferencia es válida en su contexto, las mujeres del Tercer Mundo se enfrentan a una nueva esfera de actividad metodológica, teórica, política y feminista. La percepción positiva de las diferencias facilita el acceso de estas mujeres a nuevas tácticas para intervenir en los sistemas que las oprimen y enfrentarse a las siempre cambiantes facetas del poder. Sandoval opina que las feministas del Tercer Mundo abogan por una revisión política que rechace una sola perspectiva como la única respuesta y proponen el desarrollo de un proceso político, ideológico y subjetivo para acabar con la marginación y la clasificación en la otredad que todas han sufrido (1990, 67).

#### **IV.3.2. La diversidad y sus problemas**

La diversidad dentro del movimiento feminista ha permitido, pues, que gran número de mujeres de color y del Tercer Mundo articulen sus experiencias y que estas

historias entren a formar parte del canon literario y sirvan para ampliar nuestros conocimientos históricos sobre las condiciones de vida, individuales y colectivas, de muchas mujeres (Gordon 1991, 103). Sin embargo, la construcción de una comunidad de mujeres donde las diferencias sean respetadas y constituyan una fuente de enriquecimiento personal y comunitario no es fácil. Se corre el riesgo de lo que muchas feministas, entre ellas Audre Lorde, definen como *tokenism*, que consistiría en escamotear la importancia de los análisis de las feministas de color y del Tercer Mundo en base a las intersecciones de raza, clase, género y estructuras de opresión. Sus estudios y escritos encontrarían un lugar en antologías y congresos, pero sin que sus perspectivas modificaran en profundidad las prácticas académicas de la crítica literaria y cultural dominante. Como afirma Lynet Uttal, "...[B]usiness goes on as usual with the only change being the inclusion of token women of color in the feminist group, a token women of color issue in an anthology, or token women of color in research samples" (1990, 42-43,). A menudo, señala Linda Gordon, se aceptan los análisis de mujeres afroamericanas, pero evitando teorizar sus experiencias e incluirlas como parte de una aproximación general al estudio de las mujeres (1991, 103). Desgraciadamente, prevalece entre las mujeres blancas, y en la cultura general, un conocimiento superficial sobre los orígenes y existencia del racismo, que está agotando la paciencia y capacidad de diálogo de las mujeres de color y del Tercer Mundo. Algunas como Audre Lorde ("An Open Letter to Mary Daly", *Sister Outsider* 1984, 66-71), han manifestado su cansancio y reticencia a iniciar o mantener más diálogos con mujeres blancas en un intento de provocar un cambio de actitud hacia el racismo por parte de éstas, el movimiento feminista y la sociedad en general.

Otro problema planteado por el énfasis sobre la diversidad entre las mujeres es que limita los intentos de generalizar, lo cual pone en peligro las interpretaciones que vayan

más allá de un grupo concreto y favorece que éstos sean definidos cada vez de un modo más restringido, a medida que se amplía la información sobre los mismos. Esto contribuye a difundir la idea de que la experiencia vital de las minorías y mayorías es homogénea, respectivamente, y no refleja la participación de ambas en una experiencia multicultural. Hemos de tener en cuenta que, en un contexto occidental, tanto las mujeres blancas como las pertenecientes a minorías se diferencian respectivamente por múltiples factores de clase, religión, familia, etc. Además, la experiencia vital de las mujeres de grupos minoritarios está constituida por complejas negociaciones entre su propia cultura y la blanca dominante, al igual que las mujeres blancas están influidas por las primeras (Gordon 1991, 103-04).

Como se puede comprobar, el desmoronamiento del mito de la unidad de las mujeres basado en la uniformidad de su experiencia ha originado nuevos problemas. A pesar de éso, el hecho de que la mayoría de las feministas blancas ya no universalicen las experiencias de todas las mujeres y mencionen las diferencias con mujeres de color y del Tercer Mundo supone un gran paso en relación a tan sólo una década (McKay 1993, 279). A esto ha contribuido en gran manera la obra de Audre Lorde, poesía y ensayos, y su activismo político, que desde siempre han señalado la raza, clase y género como elementos a tener en cuenta a la hora de analizar la experiencia vital de miles de mujeres. El reconocimiento de las diferencias entre las mujeres como base de diálogo y fuente de enriquecimiento personal y comunitario constituye un medio para luchar contra la opresión y un mecanismo mediante el que construir nuestras visiones. Pero además, nuestra autora deconstruye la política de la diferencia entendida como dominación, y prefiere hablar de la noción de la diferencia como elemento de resistencia y fortalecimiento, con objeto de armonizar los distintos impulsos hacia la liberación experimentados por los oprimidos y



explotados, distanciarse de las pretensiones sobre la homogeneidad de la experiencia racial o del género, y, al mismo tiempo, rechazar la etiqueta de la otredad (Lewis 1990, 107-08; J. Martin 1993, 43).

La obra de Lorde tiene mucho que ofrecer al feminismo progresista en su intento por crear un mundo donde la diferencia no signifique subordinación (Lewis 1990, 113), y por desarrollar alianzas sociales y políticas entre mujeres diferentes de nosotras mismas. El desarrollo de estas alianzas por encima de límites de raza y clase forma parte de los esfuerzos de muchas mujeres para construir un movimiento feminista multirracial (Russo 1991, 309-10).

#### IV. 4. AUDRE LORDE Y ADRIENNE RICH

Como poetas lesbianas y feministas, Adrienne Rich y Audre Lorde son un ejemplo de interdependencia creativa. Se dedican poemas mutuamente, publican entrevistas conjuntas y cada una expande la visión de la otra en su propia obra, en definitiva, ambas juegan un papel decisivo en sus respectivas visiones literaria y feminista (DeShazer 1986, 199, 209).

Al igual que la de otras muchas poetas, tanto la poesía de Lorde como la de Rich rechaza las concepciones de la misma como una experiencia exclusivamente individual y expanden el dominio de lo poético para incluir también lo político (Templeton 1984, 3). Con sus poemas, Rich se decide a hablar abiertamente de sí misma y a ofrecer visiones alternativas para muchas mujeres que no veían sus experiencias reflejadas en la literatura. Su objetivo no es dirigirse a un lector indeterminado sino a las mujeres que han aceptado el papel de víctimas y promover la necesaria reflexión sobre sus vidas (Bennett 1990, 214). Respecto al difícil papel de ser poeta y mujer, Rich propone que ésta debe valorarse a sí misma como paso previo para lograr un yo integrado, evitando así la fragmentación y alienación interior (Bennett 1990, 254). Como creadoras, Lorde y Rich consideran que se encuentran en una posición privilegiada que deben aprovechar para establecer vínculos con otras mujeres y articular sus necesidades, sufrimientos, responsabilidades, plenitud, etc. De esta manera, reafirman su compromiso para cambiar el mundo (DeShazer 1986, 212-13).

Rich critica al patriarcado y pone de manifiesto el problema de expresar una visión alternativa en un lenguaje impuesto (Werner 1988, 65). Su sueño revisionista, compartido con Lorde, incluye una revisión del lenguaje impuesto, nuevas musas y la articulación de

una lengua común a todas las mujeres, que ponga de manifiesto tanto las semejanzas como las diferencias entre ellas (Werner 1988, 97). Entre los conceptos básicos y vocabulario de este lenguaje común que comparte con Lorde podríamos incluir "surviving", "breaking silence", "naming", "particularizing", "redefining power" (DeShazer 1986, 209). La articulación de la experiencia vital de las mujeres blancas y negras es contemplada por estas poetisas como alternativa frente a la victimización, y constituye el primer paso para la supervivencia (Werner 1988, 96-97). Además, al expresarse, se nombran a sí mismas y logran romper el silencio. Para nuestra poeta, el silencio sobre la propia experiencia favorece su distorsión por parte de otros, por lo que insiste en la importancia de que las mujeres y, en especial las negras, se nombren a sí mismas. Rich comparte esta visión y añade que lo que permanece oculto, al final se convierte en inarticulable (DeShazer 1986, 110). También están de acuerdo en que las mujeres deben aprovechar de forma positiva la ira y los impulsos de autodestrucción, utilizando esta energía para afirmarse a sí mismas. Para Rich, el no controlar la ira refuerza los estereotipos y lleva consigo el riesgo de la destrucción total (Werner 1988, 28). Lorde desea evitar que las mujeres negras despilfarren energía que podrían canalizar de modo fructífero.

Ambas poetisas analizan la experiencia femenina evitando la ilusión de universalidad de la misma. Se basan en lo particular y concreto, teniendo en cuenta las diferencias entre las mujeres. Rich anima a desafiar los mitos sobre la debilidad femenina y a descubrir la propia fortaleza en lo cotidiano. Lorde considera que, con la excusa de universalizar la experiencia vital de las mujeres, se corre el riesgo de que unos/as pocos/as quieran imponer sus perspectivas.

Como en cualquier otra relación entre mujeres creadoras que se apoyan desde un punto de vista personal y artístico, Lorde y Rich han experimentado tensiones y problemas entre sí. En la entrevista incluida en el volumen de ensayos de Lorde *Sister Outsider* (1984, 81-109) ambas poetisas repasan sus vidas y obras brevemente, mostrando tanto los elementos que las unen como los puntos débiles en sus visiones artísticas y personales. Lorde y Rich son un ejemplo de diálogo entre mujeres de diferente raza, educación y formación, lo cual es arriesgado y no siempre fluido. Como reconoce Rich, "I have had great resistance to some of your perceptions. They can be very painful to me. Perceptions about what goes on between us, what goes on between black and white women.... But I don't want to deny them. I know I can't afford to" (1984, 105). Sin embargo, puesto que iniciaron un diálogo que dura ya varios años, han logrado superar sus tensiones y recelos y establecer un profundo respeto mutuo, que ha sido muy fructífero (DeShazer 1986, 213). Ambas se agradecen mutuamente la colaboración e inspiración prestada en muchas de sus obras. Lorde expresa gratitud a Rich en el prólogo de *Zami* (1982), en el de *A Burst of Light* (1988) y en los difíciles momentos por los que atravesó cuando le diagnosticaron un cáncer de pecho. Adrienne Rich influyó y animó a Lorde a relatar su primera experiencia con el cáncer según nos cuenta ésta en "The Transformation of Silence into Language and Action" (1980, 18-23). Posteriormente, cuando nuestra autora sufrió una mastectomía, experiencia que relata en el libro *The Cancer Journals* (1980), la presencia de Rich en estos momentos supuso un gran apoyo moral y físico para ella, expresado de modo especial en los agradecimientos de la obra:

I wish to acknowledge with gratitude all the women who shared their strength with me throughout this time, and a special thanks to Maureen Brady, Frances Clayton, Michelle Cliff, Blanche Cook, Clare Cross, Judith McDaniel, and Adrienne Rich,

whose loving support and criticisms helped bring this work to completion. (*The Cancer Journals*)<sup>1</sup>

Inicialmente, la poesía de Rich no consideraba importantes algunas diferencias "superficiales" entre las mujeres, y pensaba que su lenguaje podría describir lo que todas ellas desean (Casto 1990, 110). Sin embargo, su poesía va evolucionando hacia el reconocimiento de las diferencias de raza, clase, religión, etc. entre las mujeres, cuestionando la teoría feminista que afirma la existencia de una experiencia femenina universal (Casto 1990, 131-33). Lorde influye en el hecho de que la raza se haya convertido en un elemento clave en la actividad política de Rich quien ha contribuido de manera fundamental a concienciar a los miembros de la comunidad lesbiana sobre temas raciales, rechazando cualquier visión de la *lesbian civitas*<sup>2</sup> que no tenga en cuenta la experiencia de las mujeres negras (Werner 1988, 110-17). Al aceptar la compleja experiencia de los/as otros/as, aceptamos la complejidad del propio yo. El lesbianismo de ambas les ha permitido la posibilidad de redefinir un lenguaje artístico con el que desafiar al lenguaje literario convencional, además de establecer vínculos con mujeres contemporáneas y antepasadas. Han armonizado la energía de relación con la energía de creación (Bennett 1990, 222).

La idea de comunidad está presente tanto en la obra de Rich como en la de Lorde. Según Paula Bennett, para Adrienne Rich ésta se encuentra implícita en su amor por las mujeres y constituye un elemento liberador que le ha permitido utilizar historia, mitos y sueños para revestirse a sí misma y a otras mujeres de poder y ha hecho posible que Rich

---

<sup>1</sup>Sin número de página.

<sup>2</sup>Según Mary Carruthers, "The *Lesbian civitas* is a society predicated upon familiarity and likenesses, rather than oppositions. It is a world of daughters and mothers, of women in infinite variety discovering a language which celebrates their recovered energy and power". (1983, 304)

utilice el lenguaje como fuente de conexión y transcendencia, más que como instrumento para liberar el dolor y la ira (1990, 231). Audre Lorde considera muy necesaria la idea de una comunidad de mujeres, siempre que el reconocimiento y aceptación de las diferencias mutuas sean los pilares de la misma. Es consciente de que la construcción de esa comunidad es una tarea larga y difícil, porque ha visto y ha sufrido el racismo y sexismo de muchas mujeres, por ello no se muestra tan optimista como Rich al mencionar esta idea.

En general, podemos afirmar que la poética de Rich evoluciona desde una posición visionaria y con aspiraciones de transcendencia hacia otra de autoexploración, revelación personal, y conexión con otras mujeres, donde observamos a una mujer de nuestra época decidida a enfrentarse a sus variados, y a veces contradictorios, "yoes". Es aquí donde conecta con la visión poética de Lorde, capaz de evocar esta trascendencia desde su propia experiencia como mujer negra y lesbiana y desde la experiencia de su comunidad. Cuando la poesía de Lorde es visionaria mantiene siempre una conexión con la realidad.

Como bien dice Mary K. DeShazer, Lorde y Rich luchan por crear lo que Rich denomina una lengua común y por renombrar el mundo y, al hacerlo, actúan como musas y portavoces mutuas (1986, 214). Su trayectoria vital y creativa es diferente, sin embargo, estas dos poetisas han logrado establecer un diálogo con unas consecuencias muy positivas a nivel personal y artístico.

#### IV.5. APROXIMACIONES CRÍTICAS A LA POESÍA DE AUDRE LORDE

En este apartado pretendemos sistematizar las ideas críticas más importantes sobre la poesía de Audre Lorde, estudiada y analizada desde una perspectiva feminista en su gran mayoría. Estas aproximaciones teóricas coinciden en señalar la raza y el género como elementos que, de un modo u otro, siempre aparecen en sus textos. En primer lugar, abordaremos los estudios y artículos que tratan su obra de modo global, caso de Katherine King, Estella Casto y Sagri Dhairyam; a continuación, mencionaremos otras aproximaciones centradas sólo en algún aspecto o libro concreto dentro de la producción poética de Lorde y finalizaremos con una breve reflexión sobre sus dos últimos libros *Undersong* (1992) (recopilación) y *The Marvelous Arithmetics of Distance* (1993) (póstumo).

Katherine King, en su tesis doctoral *Canons without Innocence: Academic Practices and Feminist Practices Making the Poem in the Work of Emily Dickinson and Audre Lorde* (1987), está interesada en determinar los diferentes orígenes de las prácticas históricas que componen la obra de Lorde y que tienen que ver con su visión del mundo y sus sentimientos respecto a éste en determinados momentos. Esta superposición de historias con diferentes orígenes crea múltiples identidades reflejadas en toda su obra poética y prosística (130). King admite que Lorde es, ante todo, poeta, y su prosa siempre está al servicio de su poesía y a punto de convertirse en poesía.

Al estudiar los poemas de Lorde, King se centra en los elementos lesbianos y antirracistas que vertebran su poesía (1987, 219) y también destaca los lugares de publicación de la misma (pequeñas editoriales o editoriales comerciales), porque éstos son, en sí mismos, políticos, es decir, crean públicos e identidades específicas y construyen o

limitan las posibilidades de actuación de los mismos (1987, 156). Aparte de analizar su "biomitografía" *Zami: A New Spelling of My Name* (1982), King nos habla en su estudio sobre los libros de poemas que Lorde ha publicado hasta el volumen *Between Our Selves* (1976).

Los cuatro primeros salieron a la luz en editoriales pequeñas: *The First Cities* (1968) en Poets Press, New York; *Cables to Rage* (1970) en Breman, Londres; *From a Land Where Other People Live* (1973) y *The New York Head Shop and Museum* (1975) en Broadside Press, Detroit. *Coal* (1976), su primera recopilación de poemas se publicó en una editorial comercial, Norton. Ese mismo año, Lorde publicó *Between Our Selves* en una editorial pequeña y con una tirada muy limitada. Aunque ésto no lo menciona King en su estudio, sus últimos libros de poemas *The Black Unicorn* (1978), *Chosen Poems-Old and New* (1982) (recopilación), *Our Dead Behind Us* (1986), *Undersong* (1992) (recopilación) y *The Marvelous Arithmetics of Distance* (1993) (póstumo) también han sido publicados por la editorial Norton.

Esta alternancia entre las editoriales pequeñas y las comerciales muestra el gusto de Lorde por los límites y su poca predisposición a acomodarse en una identidad o en una definición (King 1987, 158). La autora se mueve del margen al centro y viceversa. Además, desea romper con la asociación de centro con editoriales comerciales, y margen con editoriales pequeñas de poca tirada. Lorde rechaza esta imposición y por ello, no se encasilla en una determinada editorial sino que está dispuesta a descubrir nuevos públicos e identidades con sus respectivos centros y márgenes en cada libro (1987, 157).

Según Katherine King, para Lorde es muy importante la preparación de cada volumen. Cada uno de ellos construye y reconstruye nuevas secuencias de poemas, por lo que hay coincidencia de algunos poemas en diferentes libros. Este recurso es muy



productivo pues hace que los poemas sean considerados, tanto desde el punto de vista individual, como formando parte de una secuencia, como la propia autora nos indica en el prólogo de *Chosen Poems -Old and New* (1982) (1987, 167). *Chosen Poems* es una colección retrospectiva y acumulativa, gracias a este texto podemos rastrear la publicación de poemas individuales. Está dividido en secciones con poemas procedentes de diferentes volúmenes, fechados y en orden cronológico. Lorde considera el poema como una piedra preciosa, cortada y tallada, y susceptible de ser pulida una y otra vez (1987, 164). Esta tendencia se observa a lo largo de toda su obra poética. Parece ser que Diane di Prima, editora de su primer libro de poemas, *The First Cities* (1968), quería poner freno a tal impulso, porque temía que los poemas desaparecieran después de tantos pulidos sucesivos. Sin embargo, mediante este proceso, Diane di Prima reconoce que Lorde une el pasado con el presente y permite una visión de futuro, "In these poems the past does a cartwheel & becomes the future"<sup>1</sup>.

Todos los poemas de *The First Cities* excepto siete están incluidos en *Chosen Poems*, fechados y ordenados cronológicamente, desde 1950 hasta 1966, aunque desconocemos si dichas fechas se refieren al momento en que fueron escritos o al momento de revisión antes de ser publicados en *Chosen Poems*. Sin embargo, en *The First Cities*, los poemas carecen de fecha y tampoco están clasificados en orden cronológico (King 1987, 163).

La introducción y la dedicatoria del libro nos sugieren presencias y ausencias que proporcionan un contexto del que carecen los poemas. Por encima del sentimiento de pérdida predomina el de conexión entre familias y generaciones, el nacimiento y la presencia de niños, los vínculos con amigos, padres y amantes (1987, 166).

---

<sup>1</sup>Introducción que precede a *The First Cities*, sin número de página.

Nuestra autora escribió la mayoría de los poemas de *Cables to Rage* (1970), su segundo libro, durante su estancia en Tougalou College, una universidad para estudiantes negros en el estado de Mississippi. Lorde describe cómo se enfrentó allí con nuevas formas de relacionarse, por una parte con la poesía, como algo de lo que se habla hacia afuera y hacia adentro, y por otra, con gente de color, estableciendo una relación de aceptación recíproca (King 1987, 168).

También los poemas de este libro se pueden considerar, bien de modo individual o bien formando parte de una secuencia de poemas, puesto que estas primeras ediciones no comerciales han sido reelaboradas posteriormente y su contenido incluido en otros volúmenes, lo cual permite la construcción de nuevas secuencias de poemas (King 1987, 176).

Lorde utiliza en *Cables to Rage* estrategias poéticas más estilizadas y codificadas, alterando así el uso que hacía de la poesía como sentimiento en *The First Cities* (1968). Los cambios observados en su poesía desde este libro a *Cables to Rage* muestran la elaboración de nuevas convenciones de accesibilidad entre las que habría que destacar métodos de politización y claves que revelan a qué audiencia se está dirigiendo (King 1987, 178-79).

Desde el punto de vista de las estrategias poéticas utilizadas, Katherine King destaca el ritmo vertical<sup>2</sup> y sobre todo, las técnicas utilizadas en el poema "Martha", con sus mezclas de recuerdos y descripciones, y la superposición de metáfora y realidad, de noticias reales e historia colectiva con acontecimientos personales. "Martha" representa un punto crucial en la obra de Lorde que influye en nuestra perspectiva a la hora de

---

<sup>2</sup> Véase la explicación que incluimos en la página 225.

enfrentarnos a poemas anteriores y posteriores y muestra sus métodos de "politización" y de producción poética (1987, 189).

Tanto *From A Land Where Other People Live* (1973), tercer libro de Lorde, como *New York Head Shop and Museum* (1974) revisan el "mindscape/landscape" de la ciudad de Nueva York, según palabras de King (1987, 176), y reflejan una identidad negra específica desde un punto de vista histórico. Utiliza la autora, en ambos libros, estrategias poéticas ya empleadas en el poema "Martha" (CR, 1970) y se dirige explícitamente a un lector negro. La articulación de la identidad racial de Lorde junto con la historia y política de la época ocupan un lugar destacado en *From A Land Where Other People Live* (1973) (King 1987, 190, 195). Ambos fueron editados por la Broadside Press, que era casi exclusivamente una editorial de poesía y que inició su existencia con la intención de publicar poesía de autores afroamericanos (King 1987, 190, 195). En *New York Head Shop and Museum* (1974), el libro de poemas más extenso hasta la fecha, los símbolos utilizados por la poeta en sus anteriores volúmenes se han transformado, componiendo ahora nuevas imágenes surrealistas y criticando las conexiones entre el poder y sus corrupciones (1987, 206).

*Coal* (1976), como ya señalamos con anterioridad, es el primer volumen que Lorde publicó en una editorial comercial. Esta obra altera su poesía inicial, si bien menos por la revisión que efectúa que por reordenar las secuencias poéticas iniciales. Los materiales reorganizados en *Coal* son poemas de *The First Cities* y de *Cables to Rage*. No todos los poemas de estos libros anteriores aparecen en *Coal* (1976) -sino que también se añadirán poemas nuevos. La construcción de un lector negro y las visiones políticas que aparecen en *From A Land Where Other People Live* y en *New York Head Shop and Museum*

proporcionan a Lorde nuevos recursos para revisar sus dos obras iniciales (King 1987, 209-10).

Tanto en *New York Head Shop and Museum* como en *Coal*, las dedicatorias que aparecen proceden de sus hijos, que son así, coautores. Esta es una práctica descentralizadora basada en la idea de una audiencia negra, lo cual es interesante puesto que *Coal*, básicamente, está formado por poemas que, individual y colectivamente, en el contexto de los primeros libros publicados por Lorde, no se dirigían a un/a lector/a negro/a. Además, era poco probable que *Coal* (1976), publicado por la editorial Norton, fuese a contar con un público lector constituido en su mayoría por personas de raza negra (King 1987, 212).

*Between Our Selves* se publicó en 1976, el mismo año que *Coal*. Lorde está trabajando aquí en dos áreas de publicación, la retrospectiva en *Coal*, en la que el pasado es contemplado bajo una nueva óptica de madurez y experiencia, y la no comercial, a la que pertenece *Between Our Selves*. Ahora que nuestra autora posee prestigio y reconocimiento, un libro publicado en estas editoriales marginales se convierte en objeto de culto y de coleccionista (King 1987, 216).

Gloria T. Hull no considera este texto representativo para iniciarse en la obra de Lorde, ni siquiera especialmente representativo en la totalidad de su obra. A su juicio, es una manifestación más del talento de Lorde (cit. en King 1987, 216). Dos años después, los poemas de *Between Our Selves* se incluyeron como parte de la *secuencia/conversación* que es *The Black Unicorn* (1978), publicado también por la editorial Norton.

En su estudio sobre la poesía feminista, *Reading Feminist Poetry: A Study of the Work of Anne Sexton, Adrienne Rich, Audre Lorde, and Olga Broumas* (1990), Estella Casto dedica un capítulo a la obra de Audre Lorde.

Casto analiza la ideología de Lorde y su plasmación en su poesía, exponiendo las contradicciones que la complejidad de la obra de Lorde encierra. Critica su maniqueísmo y sus reticencias a la hora de examinar los orígenes de su autoridad como persona y como poeta (1990, 15). Según Casto, Lorde considera la poesía como un medio para conseguir poder debido a la posibilidad de articular un yo sólido y a la insistencia en que dicho yo represente a un yo más amplio y silenciado, en su caso, a otras mujeres negras. Sin embargo, Lorde evita analizar sus diferencias con respecto a otros miembros de la comunidad negra con la esperanza de que su voz consiga la autoridad necesaria para ser representativa de la misma (1990, 146).

La voz de Lorde procede de su posición como "sister outsider" y defensora de los que comparten su opresión. Nuestra autora se sitúa, según Estella Casto, entre las víctimas del racismo americano y aprovecha cualquier oportunidad para mostrar su furia y su potencial para la violencia. En numerosas ocasiones, utiliza metáforas militares en sus poemas para celebrar una revolución cuyos métodos, objetivos y costes Lorde nunca cuestiona. El bien y el mal están basados con demasiada facilidad en la raza y el sexo. Al apoyar la violencia contra el opresor, Lorde está utilizando sus mismas armas. Todas estas contradicciones debilitan su pensamiento feminista y su capacidad artística (1990, 147-49).

La poesía inicial de Lorde (*The First Cities* 1968, *Cables to Rage* 1970), más que articular, protege su experiencia. En muchos de estos primeros poemas emplea metáforas y símiles abstractos con la intención de transmitir un peso poético del que, en su opinión, carecen las imágenes de la vida cotidiana (1990, 149, 152). Esto se debe, según Estella Casto, a que la poeta no tiene una idea clara de a quién dirige sus poemas ni de lo que ella representa. Todavía no se ha definido como negra y lesbiana, y aunque mencione en

sus poemas a personas de ambas comunidades, Lorde carece de una voz representativa, posiblemente porque estas comunidades están forjando su propia definición (1990, 152-53).

En *From a Land Where Other People Live* (1973) y *New York Head Shop and Museum* (1974), Casto considera que Lorde se mueve en un contexto político que es negro, feminista y lesbiano, aunque no siempre las tres cosas a la vez. Su dicción poética cambia a medida que identifica mejor a su audiencia y establece su propia autoridad. Lorde adquiere más confianza como escritora, sin embargo su preocupación por la acción política domina la necesidad de revisar sus imágenes o de meditar más profundamente los temas que trata (1990, 156-58). Lo político se distancia de lo personal en estos libros y la sexualidad de Lorde sigue siendo un tema limitado a sus poemas de amor, ausente en otros de contenido político explícito. Las razones que Casto apunta se resumen en que Lorde no desea que sus luchas privadas la distraigan de su fijación por exponer los problemas de su comunidad, ni que su lesbianismo la distancie de la misma (1990, 160).

En opinión de Casto, *The Black Unicorn* (1978) acentúa las diferencias entre una poesía de exhortación y de autodefinición. Lorde se dirige a una audiencia blanca y negra por separado, reprobando furiosamente a la primera su ignorancia de la segunda, y amonestando brevemente a esta última por su actitud servil y su estrechez de miras con respecto a la otra. Nuestra poeta utiliza la mitología de Dahomey, reino legendario de África, como base para revisar la identidad afroamericana y dotarse de autoridad a sí misma (1990, 177). Estella Casto critica el maniqueísmo de los mitos que Lorde construye en *The Black Unicorn* (1978), pues considera que no cabe la posibilidad de la rebelión ni el desacuerdo contra las identidades e ideologías que éstos proponen. Además, algunas de éstas, como por ejemplo, la alusión a una poderosa figura maternal continúan

encasillando a las mujeres en papeles que siempre las han limitado en África y Estados Unidos (Casto 1990, 16).

*Our Dead Behind Us* (1986) es el último libro de poemas de Lorde que Casto analiza. La utilización que hace en el mismo de mitos africanos pretende reivindicar la unidad panafricana para todos los negros.

Nuestra poeta celebra la lucha armada situándola en un contexto mitológico. Si en los libros anteriores su ira estaba justificada por el racismo y la pobreza, *Our Dead Behind Us* muestra las consecuencias negativas que se derivan de utilizar mitos como sustituto de un análisis de la postura política personal (Casto 1990, 177-78). Lorde idealiza la violencia en su lucha contra los opresores y la justifica mediante una división artificial entre ellos y nosotros. Las consecuencias, en opinión de Estella Casto, son un deterioro de la calidad poética y una simplificación de su pensamiento feminista. Dos de las características más destacadas de su poesía -la elaboración de las dificultades del amor y la necesidad de la acción política- se diluyen al adoptar Lorde una posición política que se parece a las que ella condena (1990, 191).

Sagri Dhairyam, en su artículo "'Artifacts for Survival': Remapping the Contours of Poetry with Audre Lorde" (1992), comenta el estatus de Lorde como poeta y activista, y su relación con la academia y la tradición literaria dominante. También nos ofrece lecturas interesantes de unos pocos poemas distantes cronológicamente, fijando su atención en los discursos de raza y género inscritos en los mismos.

Afirma Dhairyam que el nombre de Lorde se asocia más a su identidad como negra, lesbiana y activista que a su actividad poética, de hecho, sus ensayos y demás obras en prosa son muy conocidos en círculos feministas, mientras que las referencias a su poesía son escasas. El valor de nuestra autora reside en sus complejas relaciones con la

poesía, no sólo como género literario sino como instrumento político. Sus identidades se desenvuelven entre el racismo y el heterosexismo de las distintas comunidades, feministas y no feministas. Como poeta, su situación resulta un tanto paradójica. Por una parte, las *diferencias* de su poesía amplían el concepto de lo universal, tradicionalmente identificado con el género masculino y la raza blanca, que borra cualquier reconocimiento de "otredad". Sin embargo, para los lectores americanos, Lorde va a ser admitida como representante de "el/la otro/a" porque la diferencia que establece este/a otro/a constituye una sombra necesaria para resaltar el yo occidental (Dhairyam 1990, 230).

Lorde considera que toda interpretación reelabora la realidad, pero a la vez se niega a conceder al autor primacía sobre los textos que escribe. Como consecuencia, sus poemas no reflejan de modo simplista realidades extraliterarias sino que están en relación dialógica con otros textos y discursos. Este rechazo de la autoridad del escritor y de las referencias externas reparte la responsabilidad de interpretación entre escritor y lector. Diferentes comunidades lectoras se inscriben en la obra de Lorde y, a la vez, redefinen el valor del discurso literario en relación al nombre de Lorde. Sus lecturas no cuestionan la calidad de ésta como poeta, sino que reflexionan sobre lo literario como un sistema de valores cambiantes influidos por exigencias institucionales y profesionales (Dhairyam 1990, 231).

En opinión de Sagri Dhairyam, la poesía para Lorde no consiste sólo en reescribir aporías de raza y sexo en la tradición literaria, sino en exponer las arbitrariedades que componen el discurso literario y utilizar éste para iniciar cambios materiales en las vidas de las mujeres negras. Ellas han de enfrentarse a su ausencia de los discursos culturales y elaborar su propia representación, puesto que las feministas blancas, aunque dicen



reivindicar la voz de estas mujeres, a menudo no son conscientes de que su propio discurso también las ha oprimido y colonizado (1990, 235-36).

Pero, incluso este deseo de hacer visibles ciertas aporías en el discurso literario, no puede evitar que otras se silencien. Dhairyam pone como ejemplo el libro de poemas *The Black Unicorn* (1978). En éste, Lorde reivindica unos mitos para las mujeres negras, alternativos a los occidentales, con resultados dispares. A pesar de que éstos crean espacios nuevos para identidades que estaban ausentes en los discursos culturales y literarios dominantes, también son cómplices de las historias que existían con anterioridad para explicar dichas identidades. Por lo tanto, en opinión de Sagri Dhairyam, para que la actividad de construcción de mitos tenga éxito como estrategia política, debe reconocer su estatus provisional y expresar las demandas del momento. Destaca también Dhairyam la constante preocupación de Lorde por articular la diferencia, no sólo en los poemas míticos sino también en otros que elaboran temas más cotidianos (1990, 236-39).

Los lectores de Lorde se encuentran entre los ambientes académicos y populares. Su ausencia de algunas de las antologías de poesía feminista más conocidas de los años setenta muestra que los discursos literarios dominantes perpetúan y legitiman dichas exclusiones. Actualmente, su poesía no se estudia mucho en los departamentos de inglés de las universidades, pero su nombre se cita frecuentemente como activista feminista y lesbiana, debido fundamentalmente a su obra en prosa que sí ha comenzado a incluirse en los programas de estudios afroamericanos y feministas. La publicación de sus libros de poemas muestra los cambios en la recepción de los mismos y su doble estatus en los discursos literarios y feministas. Sus primeros volúmenes de poesía, como ya comentó anteriormente Katherine King, fueron publicados por editoriales pequeñas. A medida que el público lector de la comunidad negra se interesó por su obra, nuestra autora publicó en

Broadside Press, editorial orientada hacia una audiencia afroamericana. Cuando su nombre empezó a sonar en círculos literarios selectos, Eidolon Editions publicó *Between Our Selves* (1976) en una edición restringida. Ese mismo año se produjo su entrada en las editoriales comerciales, con la publicación de *Coal* (1976) por Norton, que ha continuado publicando su obras hasta la póstuma, *The Marvelous Arithmetics of Distance* (1993), esta última aún no recogida por Sagri Dhairyam en su artículo. Norton es la misma editorial que establece el canon literario en los Estados Unidos con sus antologías de textos básicos para estudiantes de literatura inglesa y norteamericana. El hecho de que parte de la obra de Lorde haya sido publicada por Norton indica que sus libros están disponibles en librerías académicas, aunque preferentemente en la sección de "Black studies" o "Women's studies" (Dhairyam 1990, 239-40).

La escasez de estudios críticos sobre su poesía confirma el difícil estatus de Lorde, que oscila entre activista y escritora de mérito literario. Según Sagri Dhairyam, sólo un artículo de Amitai F. Aviram (1986) sitúa la poética de Lorde en el contexto de la tradición literaria dominante, reivindicando los poemas de Lorde como textos literarios significativos por los contextos alternativos en los que se sitúan, que posibilitan su eficacia política. Los poemas negocian lo extraliterario y lo político y así se distinguen de sus antepasados literarios (1990, 240-41).

Pero nuestra autora tampoco escapa a la problemática con la que siempre se han encontrado los escritores negros: articular la subjetividad afroamericana en la lengua de los blancos. Aunque la poesía pueda considerarse el más *literario* de los géneros, a partir de su propia inscripción en el lenguaje de la tradición, contiene una carga ideológica que, en numerosas ocasiones, contribuye a la construcción de un lector masculino y blanco. A pesar de ser una poeta muy definida políticamente, Lorde también se deja seducir por el

peso de la tradición literaria dominante y por una lengua dotada por los blancos de un carácter universal. De este modo, encontramos poemas en los que no logra articular una política de la identidad que suponga un reto para el discurso literario hegemónico (Dhairyam 1990, 242-43).

Los intentos feministas por revalorizar la obra poética de Lorde, reivindicando así criterios alternativos para el mérito literario diluyen la diversidad de las identidades expresadas en sus poemas al intentar incluirlos en cánones de identidad femenina o lesbiana. Para Sagri Dhairyam, críticas como Pamela Annas (1982) y Mary K. DeShazer (1986) respetan la identidad racial y sexual de Lorde pero, como sus objetivos son identificar una tradición poética femenina, estas estudiosas no prestan mucha atención a los esfuerzos de Lorde como activista negra y la sitúan en una tradición poética blanca. Del mismo modo, Mary J. Carruthers (1983) y Judy Grahn (1985) señalan una estética lesbiana en los poemas de Lorde, sin tener muy en cuenta sus diferencias como lesbiana negra (Dhairyam 1990, 243). Miryam Díaz-Diocaretz señala, sin embargo, la exclusión de las escritoras negras de las antologías realizadas por feministas blancas y por los representantes del "Black Aesthetic Movement" en los setenta (1985, 42).

Para Dhairyam, recuperar esas historias que han sido excluidas de la tradición poética forma parte de la estrategia utilizada por la autora en su libro *Our Dead Behind Us* (1986), donde ya el mismo título anuncia la fuerte carga política que contienen muchos poemas. La voz poética de Lorde incorpora aquí diversos discursos extra-literarios. La jerga periodística, el lenguaje de la sociedad de consumo y las historias públicas y privadas se entrelazan con repetidas enumeraciones de nombres, lugares y personas, algunos conocidos y otros desconocidos pero que acaban siendo familiares. La utilización de mitos africanos no aparece como elemento primordial. Lorde menciona algunas

deidades africanas junto con otros nombres de personas, reales o imaginarias. La identidad de la poeta no se apoya en estos mitos sino en una red de conexiones con otras personas, lugares emociones, etc. Además, Lorde utiliza figuras poéticas alternativas que intentan redefinir la formación de lo literario. Si el valor de Lorde reside en las significativas afiliaciones de sus textos con discursos alternativos, Dhairyam considera necesario explorar la imbricación de esos textos en la tradición literaria (1990, 248-49).

Menciona esta crítica algo también señalado anteriormente por Katherine King: el gusto de nuestra autora por construir nuevas secuencias poéticas con poemas ya publicados. Dhairyam no lee el corpus poético de Lorde buscando la evolución de la poeta desde poemas de juventud a otros más maduros, por el contrario, considera que "...[T]he works form a palimpsest where poems, early and late, inflect and border each other..." (1990, 249).

Finaliza Sagri Dhairyam su artículo con una reflexión sobre el papel de los críticos literarios al analizar una obra tan comprometida políticamente como la de Lorde, "...[L]iterary critics are themselves enmeshed in social and historical agendas for change in and through a literary discourse whose contours have to be figured anew" (1990, 251). De este modo, Dhairyam nos recuerda las complicidades políticas y de otro tipo que los análisis críticos muestran y que, aunque intenten ser "artifacts for survival" (Lorde, "On My Way Out I Passed over You and the Verrazano Bridge", l. 48, *Our Dead Behind Us* 1986) reflejan el coste de dicha supervivencia (1990, 251).

Gran parte de nuestros análisis de la poesía de Lorde conjuga ideas de estas tres aproximaciones críticas. Como se ha podido apreciar, su consideración de la obra de Lorde varía. Katherine King se interesa sobre todo por los aspectos formales y temáticos, mientras que Estella Casto y Sagri Dhairyam se muestran más críticas en el terreno

ideológico. Casto intenta demostrar varias de las contradicciones ideológicas en las que incurre nuestra autora, sin restarle mérito a su obra. Dhairyam también señala algunas de los elementos ideológicos problemáticos que subyacen en la obra de Lorde, junto con otras aproximaciones innovadoras sobre las relaciones de ésta con la tradición literaria.

Gloria T. Hull también ha estudiado a Lorde. En "Afro-American Women Poets: A Bio-Critical Survey" (1979) realiza una breve introducción a las poetas afroamericanas entre las cuales menciona a Lorde. En opinión de Hull, nuestra autora posee características de la tradición poética afroamericana, -la concepción de la poesía como una necesidad y no un lujo- y de la poesía feminista. Empezó a ser conocida durante el "Black Liberation Movement" de los años sesenta, y fue durante la segunda ola del movimiento feminista cuando empezó a publicar y a ser reconocida por explorar en sus poemas temas relacionados con la identidad y sexualidad femeninas, algunos de contenido explícitamente lesbiano.

Su poesía aúna su vida personal y sus ideas políticas, mostrando la riqueza y complejidad de la existencia de muchas mujeres negras. Esto se traduce, según Gloria T. Hull, en la gran variedad de temas que Lorde aborda en sus poemas. Un libro ilustrativo en este sentido es *Between Our Selves* (1976). Hull advierte una evolución en su estilo poético, que en sus últimos libros es más claro y menos alegórico (1979, 179-81).

Diez años después, Gloria T. Hull volvió sobre la poesía de Lorde centrándose en su último libro de poemas hasta entonces, *Our Dead Behind Us* (1986). El título de su estudio es "Living on the Line: Audre Lorde and *Our Dead Behind Us*" (1989). La palabra *line* hace referencia otra vez a la posición de Lorde como "sister outsider", confirmada por la cantidad de palabras relativas a límites, bordes, márgenes y fronteras que aparecen en toda su obra. Según Hull, al definirse en esos términos, nuestra poeta reivindica "the

extremes of a difficult identity" (1989, 154) para ella y otras personas cuya existencia transcurre entre sus propias ideas sobre la vida y las de una cultura dominante, ocupando, por tanto, un espacio entre un presente precario y un futuro mejor. Lorde celebra este espacio porque, como afirma en uno de sus poemas, "We were never meant to survive" ("A Litany for Survival", l. 44, *TBU*, 1978). Aunque las autodefiniciones de Lorde pueden parecer simplistas y esencialistas, en realidad no lo son, sino que hacen referencia a incansables negociaciones para alcanzar una posición desde la que poder hablar. A nuestra autora le incomoda la tranquilidad de una definición y una identidad, por ello siempre busca los límites y las diferencias que componen su yo plural (1989, 156).

Para Gloria T. Hull, *Our Dead Behind Us* (1986) refleja muy bien este gusto de Lorde por la movilidad y los límites. Los poemas aparecen repletos de referencias a numerosas partes del mundo, mostrando de este modo la amplitud de las preocupaciones políticas y personales de nuestra poeta. Lorde aplaza su llegada a un hogar y encuentra problemática la idea de comunidad, aunque la considera necesaria (1989, 155-59). Esta sensación de inestabilidad reflejada en este libro se traslada a algunas de las técnicas poéticas utilizadas por la autora como la del *apo-koinou*<sup>3</sup>. Sin embargo su voz poética es seria y crítica desde el principio porque con tantos muertos y sufrimiento que la han precedido no tiene tiempo para lo que Hull identifica como "unrestricted poetic laughter" (1989, 162).

Hull comenta también la diversidad de opiniones críticas respecto a la validez de la obra de Lorde (1989, 166). Su propio parecer difiere del expresado anteriormente por Estella Casto, cuya reflexión sobre la poesía de Lorde y sobre *Our Dead Behind Us* es bastante más dura y crítica .

---

<sup>3</sup>Véase la explicación que incluimos en la página 225.

Aunque Gloria T. Hull encuentra que *Our Dead Behind Us* es más sencillo que otros libros anteriores, en general cree que la poesía de Lorde requiere esfuerzo y dedicación. Además, para ella, el estilo de Lorde está íntimamente ligado al modo cómo esta accedió al lenguaje y a la poesía. Lorde aprendió antes a leer que a hablar, cosa que no hizo hasta los cinco años. Las palabras eran para nuestra autora entes vivos, cuyo sonido estaba repleto de fascinantes posibilidades. Su primer lenguaje fue la poesía, que utilizaba para expresar sus sentimientos. Sólo cuando éstos no encontraban poemas mediante los cuales salir a la luz, Lorde comenzó a escribir los suyos (1989, 169-70).

Pamela Annas, en su artículo "A Poetry of Survival: Unnaming and Renaming in the Poetry of Audre Lorde, Pat Parker, Sylvia Plath and Adrienne Rich" (1982), señala la necesidad de las poetas y creadoras de revisar la tradición poética heredada, necesidad que se hace más patente en el caso de escritoras que no son blancas, de clase media y heterosexuales. Son conscientes de que escriben contra la norma y en un mundo en el que se las percibe de modo equivocado o se las pasa por alto (1982, 10). En consecuencia, estas escritoras se embarcan en un proceso que Annas denomina *renombramiento* y *desnombramiento*, que consta de cinco fases. En la primera, la escritora aceptaría una definición de su identidad impuesta por la voz dominante en su ámbito cultural, que en nuestro caso sería blanca, de clase media y heterosexual. Una segunda etapa tendría lugar cuando la escritora empezara a ser consciente de esa definición impuesta y asistiera al nacimiento de un sentimiento interno contradiciendo esa primera definición. La tercera etapa comenzaría con un proceso de desnombramiento con el que la poeta se aparta de falsas definiciones de su identidad. Este proceso es difícil porque supone la necesidad de enfrentarse con una misma, lo cual es doloroso e implica una ruptura con diversos elementos íntimos. La etapa cuarta consistiría en la redefinición y renombramiento del yo.

Audre Lorde lo lleva a cabo definiéndose como madre, poeta, lesbiana, feminista, activista de izquierdas y perteneciente a una comunidad de mujeres. Además, en *The Black Unicorn*, Lorde se nombra a sí misma recreando en sus poemas la historia y mitología de Dahomey, antiguo reino africano y país legendario de las Amazonas. La última etapa sería de plenitud, en la que el yo redefinido contempla el mundo desde una nueva perspectiva de equilibrio (1982, 11-12).

Estamos de acuerdo con Pamela Annas cuando afirma que la poesía de Lorde se distingue por la tensión entre "unnaming" y "renaming", puesto que el tema de la identidad siempre está presente en su poesía. Esta no es sólo política en el sentido de que lo personal es político o de que el arte es inevitablemente político, sino porque adivinamos en esta obra la articulación de una triple experiencia de opresión: la del género, la de la raza y la de la orientación sexual. Nuestra autora viene mostrando en sus libros anteriores que su tarea en relación con su identidad es muy compleja. Es difícil definirse a sí misma cuando faltan palabras y modelos a los que recurrir o cuando los que hay no responden a sus expectativas. Por ello, a menudo Lorde y otras poetisas se definen en sentido negativo. Su supervivencia depende del reconocimiento de su identidad como poeta negra y lesbiana que vive en una sociedad racista y sexista (Annas 1982, 19).

Lisa Bernadette Thompson, en su estudio *Audre Lorde as Theorist: The Essence of Self in the Poetry and Prose of a Warrior* (1991), considera que la poesía de Lorde posee la misma autoridad que su prosa a la hora de delinear su pensamiento. Ambas tratan los temas del silencio, la invisibilidad, la diferencia y la identidad (3). Su estilo poético fuerza a sus lectores a enfrentarse a sí mismos y a sus definiciones del yo de una manera nueva, ofreciendo en sus poemas una visión del mundo heterogénea. A menudo, Lorde



incorpora su poesía a sus ensayos para ilustrar sus argumentos teóricos, privilegiando unas formas artísticas que, según ella, son más accesibles a diferentes clases de lectores (5-6).

Sus poemas revelan sus intentos por desafiar y contestar al silencio. Lorde se inicia en la poesía cuando ya no encuentra poemas de otras personas para expresar sus sentimientos. Se decide, pues, a romper este aislamiento escribiendo sus propios poemas y confiere a su actividad poética una dimensión colectiva al dirigirla a mujeres cuyas voces han sido sistemáticamente silenciadas (1991, 21). El silencio como sinónimo de incompreensión también aparece frecuentemente en los poemas en que Lorde narra sus relaciones con su madre, a la que quiere pero cuyo distanciamiento y dureza no soporta (Thompson 1991, 30-31).

También Lorde muestra el silencio de su comunidad en torno a su sexualidad, reflejada en numerosos poemas, lo cual se traduce en una falta de interés por conocer su obra. Según Lisa B. Thompson, nuestra autora intenta construir a través de su poesía nuevas representaciones de lo que es ser negro/a que no excluyan a nadie (1991, 37-38).

Los conceptos de diferencia e identidad se manifiestan continuamente en sus poemas, especialmente en el libro *Between Our Selves* (1976). Lorde reconoce su yo plural y sugiere un diálogo entre sus diferentes identidades y entre diferentes personas. Este sentido dialéctico y plural del yo, a juicio de Thompson, constituye una parte importante del proyecto político y teórico de Lorde, para quien la diferencia es un diálogo. Considera la identidad como un asunto complejo, caracterizado por la interacción entre elementos contradictorios y opuestos y aboga por una jerarquía entre las identidades y diferencias, porque sólo algunas merecen la pena y es necesario evitar el derroche de energía inútil. Además, huye de identidades impuestas y fijas e incita a sus lectores a que acepten las diferencias en sí mismos (Thompson 1991, 44-45).

En su libro *Reimagining the Muse* (1986), Mary K. DeShazer dedica un artículo a Audre Lorde y sus musas: "'Sisters in Pain': The Warrior Muse of Audre Lorde", dentro de su estudio sobre estas figuras en la poesía femenina. Destaca el concepto de la diferencia como base de diálogo presente en la obra de Lorde y su creencia en la poesía como instrumento importante para romper el silencio y hacer frente a lo indecible e intolerable en nuestras vidas. En la vida y obra de Lorde, la celebración y afirmación de la identidad femenina ha constituido una técnica de supervivencia y, según DeShazer, sus cuatro fuentes principales de inspiración son todas femeninas. Entre éstas, en primer lugar nuestra poeta celebra como musas a las mujeres de su propia familia, a continuación, a sus amantes y su poder erótico; en tercer lugar, a figuras míticas relacionadas con África y por último, rinde homenaje a las que denomina sus "sisters in pain", víctimas de una sociedad racista, sexista y homofóbica (1986, 173).

Otro artículo de la propia Mary K. DeShazer, "'Sisters in Arms': The Warrior Construct in Writings by Contemporary U.S. Women of Color" (1991), analiza la figura de la mujer guerrera en la poesía y ensayos de mujeres de color de los Estados Unidos, entre las que incluye a Audre Lorde. La lucha de nuestra autora por reivindicar sus identidad racial, sexual, feminista y guerrera forma el núcleo, según DeShazer, de su poética y política.

Para esta crítica, en su poesía inicial Lorde utiliza numerosas imágenes de mujeres guerreras. Otras veces, esta palabra simboliza la esperanza para las futuras generaciones y evoca la resistencia de mujeres africanas a las autoridades blancas y demás fuerzas opresivas. Sin embargo, su presentación de mujeres guerreras no es siempre ritual. Como muestra en *Our Dead Behind Us* (1986), Lorde considera que si la opresión contra las gentes de color continúa en numerosas partes del mundo, las mujeres deben actuar para

contrarrestarla, implicándose en una lucha que puede ser armada. De hecho, ella apoya en poemas recientes a mujeres y niños que combaten por su liberación en numerosas partes del mundo. Así pues, la reivindicación de una identidad guerrera no responde a un deseo de destrucción sino a un compromiso de cambio radical de las condiciones de opresión en las que viven muchas mujeres en el mundo (DeShazer 1991, 265-72).

También habla DeShazer sobre la figura de la mujer guerrera como musa para las escritoras de color. Tradicionalmente, la musa ha pertenecido a la imaginación literaria de los hombres como inspiradora divina y símbolo sexual y creativo. Pero un número creciente de escritoras de color están revisando esta figura pasiva y situándola como fuente activa de inspiración nacida de su propia energía y voluntad artística. A menudo, las musas de las poetisas feministas son mujeres importantes en sus vidas -madres, hermanas, amantes, etc-, o figuras míticas y diosas, muchas de ellas consideradas negativas por los hombres.

Muchas escritoras de color de los Estados Unidos, entre las cuales se encuentra Audre Lorde, han elegido como musas a figuras guerreras o diosas de la guerra que las guían en sus batallas culturales y creativas. La razón para esto es su deseo de solidarizarse con otras mujeres uniendo sus voces en contra de la opresión. Estas musas varían según las circunstancias personales y culturales de la escritora. Lorde invoca como musas a diosas legendarias de la mitología y tradición oral africana, como se aprecia en los poemas de *The Black Unicorn* (1978) y en algunos otros (DeShazer 1991, 277-78).

La apropiación de figuras guerreras por parte de escritoras de color, responde, pues, a diferentes motivos. Las alternativas frente a la opresión encarnadas por estas figuras guerreras no son siempre justas o están lo suficientemente explicadas. La complejidad del fenómeno de la opresión, debido a la existencia de múltiples razones que

la ocasionan, hace que se cuestionen algunas de las soluciones que dichas figuras proponen. Lo que sí parece claro es que tanto las imágenes empleadas como las identidades guerreras asumidas por estas escritoras responden a un deseo de resistir la opresión y reflejan el lugar histórico, ideológico y afectivo desde el que hablan. Además, según Mary K. DeShazer, constituyen una metáfora y una identidad para las feministas blancas que pueden así establecer un vínculo de afiliación y camaradería con sus hermanas de color (1991, 281-83).

Como ya señalamos anteriormente, nuestra autora ha escrito ocho libros originales de poesía y ha reunido tres recopilaciones de sus poemas, *Coal* (1976), *Chosen Poems - Old and New* (1982) y *Undersong* (1992). A continuación, introduciremos los dos últimos libros de poesía publicados por Lorde, *Undersong* y *The Marvelous Arithmetics of Distance* (1993) que, hasta la fecha, todavía no han sido abordados por la crítica.

Según nos relata Lorde en la introducción de *Undersong*, este libro es una revisión de los poemas contenidos en *Chosen Poems-Old and New* (1982), y no incluye poemas de *The Black Unicorn* (1978) ni de *Our Dead Behind Us* (1986). Lorde considera que el proceso de revisión es crucial para la integridad e influencia de un poema; sin embargo, esta actividad puede plantear problemas cuando no se sabe fijarle límites y cuando uno/a se deja llevar por el deseo de construir el Poema Universal.

Para llevar a cabo el proceso de revisión de modo efectivo, nuestra autora afirma la necesidad de establecer el mundo del poema, "...that constellation within emotional time and space from which the poem draws power and life" (Lorde 1992, xiii). El objetivo de la revisión sería conseguir que el poema fuera más fiel a sí mismo, de modo que lleve a cabo de manera efectiva la tarea que se la ha asignado. Lorde considera que este proceso requiere reinventar el clima emocional de las diversas experiencias sobre las que el poema

se basó, recordar cuál era la misión original del poema y no perderla de vista. Si el poema no se encuentra firmemente anclado en una experiencia o serie de experiencias, entonces éste debe ser reconstruido en vez de revisado.

Para Lorde revisar estos poemas fue como una terapia que le ayudó a poner cierto orden en una etapa difícil de su vida y a aprender más sobre sí misma y sobre el proceso de escritura. Estos poemas que escribió hace tiempo siguen siendo útiles para ella y desea que puedan serlo más para otros lectores (1992, xiii-xv).

*The Marvelous Arithmetics of Distance* (1993) fue publicado póstumamente puesto que nuestra autora falleció en noviembre de 1992. Incluye los poemas escritos después de 1986. Contiene treinta y nueve poemas sin fechar, la mayoría más breves que en sus dos últimos libros. Los temas son variados pero predominan los que tratan aspectos personales más que puramente políticos o sociales. En la línea de *Our Dead Behind Us* (1986), Sudáfrica y Berlín siguen estando presentes en estos poemas, bien como denuncia social, bien como recuerdo de una etapa íntimamente relacionada con su enfermedad y de encuentro con mujeres afroalemanas.

Una sensación de disolución e inestabilidad preside estos poemas, pues la poeta es consciente de que le queda poco tiempo de vida. Los títulos de algunos poemas son significativos al respecto, "Echoes", "Domino", "Thaw", "Depreciation", "The One Who Got Away", "Parting", "Speechless", "Change". La muerte constituye otro de los temas cruciales de esta obra, con poemas dedicados a la memoria de seres queridos y otros que incluyen reflexiones sobre el hecho de la muerte en sí, "Dear Joe", "For Craig", "Speechless", "The Night-blooming Jasmine", "Today Is Not the Day". Dos poemas hablan del legado paterno y materno; otros reflejan vidas de mujeres, "The One Who Got Away", "Women on Trains", y relaciones de amistad, amor o desamor mantenidas con

algunas, como "Do You Remember Laura", "Parting", "Girlfriend". Existe una gran presencia femenina en toda la obra, que comienza con la dedicatoria, "To My Sister Pat Parker, Poet and Comrade-in-Arms In Memoriam and to my blood sisters Mavis Jones, Marjorie Jones, Phyllis Blackwell, Helen Lorde"<sup>4</sup>. Al igual que en su libro anterior, Lorde logra establecer con sus poemas una serie de conexiones con distintas mujeres, en variadas situaciones y por diversos motivos. Las referencias al lesbianismo de la autora en los poemas de amor están matizadas. El amor físico ha dejado de estar tan representado como otras veces para dejar paso a poemas donde la poeta dibuja sus conexiones o distancias con otras mujeres. Estos afectos o desafectos predominan en la vida emocional de Lorde más que el contacto puramente físico.

Formalmente, aunque la poesía de Lorde nunca es fácil, percibimos que el lenguaje poético de este libro es más directo y menos codificado que en otras obras anteriores. El estilo periodístico iniciado en algunos poemas de *Our Dead Behind Us* (1986), con inclusión de datos, cifras y diversas referencias geográficas, continúa en determinados poemas de este volumen, además, hemos observado una escasa utilización de mitos e imágenes surrealistas, lo cual acentúa el carácter realista de la obra. En cuanto a estrategias poéticas, Lorde sigue utilizando la interrupción de versos para acelerar el ritmo del poema, metáforas y comparaciones de la vida diaria, la alternancia entre versos cortos y largos y, en menor medida, la técnica del *apo-koinou*.

---

<sup>4</sup>Sin número de página.

## IV.6. LA OBRA POÉTICA DE AUDRE LORDE: ASPECTOS FORMALES Y TEMAS

### IV.6.1. Forma y estilo

Respecto a las características formales de la poesía de Lorde, destacaremos varios aspectos. En primer lugar, su carácter comprometido, pues para ella el arte por el arte carece de sentido. Esto se traduce en un estilo predominantemente realista y a veces documental, especialmente en sus dos últimos libros. Los poemas líricos y míticos también tienen cabida en su obra, pero nunca pierden su conexión con la realidad mediante imágenes concretas y gráficas o mediante la yuxtaposición del mundo mítico con el real.

Desde el sentimentalismo contenido de su primer libro *The First Cities* (1968), con poemas de dicción sencilla y sin transiciones interestróficas abruptas, -aunque a veces con sobrecarga de metáforas-, Lorde desarrolla nuevas estrategias poéticas más estilizadas y codificadas en *Cables to Rage* (1970). Estas las utilizará también en *From A Land Where Other People Live* (1973) y *New York Head Shop and Museum* (1974), junto con metáforas urbanas, duras y carentes de sentimentalismo, acordes con la estética del "Black Arts Movement". *Between Our Selves* (1976) y *The Black Unicorn* (1978) destacan por el empleo de elementos míticos y un lenguaje poético elaborado, difícil pero sugerente y rico en matices y significados. Sin embargo, en *Our Dead Behind Us* (1986) y *The Marvelous Arithmetics of Distance* (1993), vuelve Lorde a una dicción poética más directa e imágenes realistas, en ocasiones con carácter documental, como ya hemos señalado. En un principio, sus poemas no iban dirigidos a un lector concreto, posteriormente su voz poética se definirá más y se orientará a un público negro, coincidiendo con el auge del

"Black Arts Movement" en los años setenta. En sus últimos libros, observamos que Lorde dirige sus poemas a un público bastante heterogéneo, en consonancia con sus deseos de que su visión abarque el mundo y llegue a muchas personas. Sin embargo, por encima de todo, Lorde siente que como poeta, su voz está dirigida sobre todo a las mujeres porque como ella misma confiesa, "...[T]here are many voices for men. There are very few voices for women and particularly very few voices for Black women, speaking from the center of consciousness, for the *I am* out to the *we are*" (Lorde cit. en Evans 1984, 268).

Lorde utiliza un verso libre en la línea del verso libre modernista y entre sus estrategias poéticas más utilizadas encontramos la interrupción de versos (*line breaks*)<sup>1</sup>, el ritmo vertical<sup>2</sup> y, más excepcionalmente, el *apo-koinou*<sup>3</sup>. Estas técnicas favorecen la ambigüedad conceptual y sintáctica de los versos y la pluralidad de significados del poema, acelerando la cadencia rítmica de los mismos. Otras veces, la alternancia entre estrofas y versos cortos y largos provoca cambios de ritmo en un mismo poema. Como veremos más adelante, el tono de sus poemas varía entre agresivo, didáctico, amargo, íntimo, pacífico, confesional, periodístico, etc. pero casi siempre es grave. No existe

---

<sup>1</sup>La interrupción de versos consiste en dividir una construcción sintáctica a lo largo de varios versos. Se produce así una cierta ambigüedad y una aceleración o disminución de la cadencia rítmica del poema, dependiendo de la longitud de los versos interrumpidos.

<sup>2</sup>El ritmo vertical se produce cuando la cadencia rítmica del poema se construye de modo vertical y no horizontal. Según June Jordan y Angela Davis, "In the 1960s Afro-America came up with poetry which incorporated vertical rhythm, which means that there's a dense choosing of words in a manner that means that once you get started in the poem, you really can't stop..." (Jordan y Davis 1987, 20).

<sup>3</sup>Amitai F. Avi-ram explica en su artículo *Apo-koinou* in Audre Lorde and the moderns: Defining the differences" (*Callaloo*, V. 9, Nº 1, Winter 1986, págs. 193-208) en qué consiste esta figura retórica: "*Apo-koinou*, Greek for 'in common', is a figure of speech, a variety of zeugma, in which a single word or phrase is shared between two distinct, independent syntactic units. A noun-phrase that serves as both the object of one verb and the subject of the next, for example, is *apo-koinou*" (pág. 193).



mucho lugar para el humor en los poemas de Lorde. Entre sus metáforas destacan las que relacionan su raza negra con imágenes de fuerza, poder e integridad y el color blanco con la crueldad, racismo y frialdad. Subvierte así los estereotipos que asociaban lo negro con lo negativo y lo blanco con lo positivo. Las metáforas empleadas en sus poemas amorosos son bastante innovadoras y sugerentes, reflejando con gran variedad de matices la complejidad de las relaciones afectivas, ya sean a nivel puramente físico o a nivel espiritual.

El que hayamos acentuado el carácter realista de la poesía de Lorde no equivale a afirmar que sea fácil ni simple, al contrario, sus poemas exigen esfuerzo y atención, que se compensa con una riqueza de significados que permiten nuevos descubrimientos con cada lectura. Además, el gusto de Lorde por la revisión de sus poemas, plasmado en sus numerosos libros de recopilación, muestra su interés por que éstos produzcan nuevos significados derivados de su situación en otras secuencias de poemas.

#### **IV.6.2. Temas**

Hemos clasificado la poesía de Lorde por temas con la intención de facilitar la comprensión de la misma y para que el/la lector/a aprecie de un modo no disperso los motivos fundamentales de su obra. La amplitud de la creación poética de Lorde nos obliga a incluir sólo unos cuantos poemas de cada tema, los más representativos u originales a nuestro juicio, aunque somos conscientes de que los significados de los poemas de Lorde y los de el conjunto de su obra son mucho más amplios de lo que nosotros podemos abarcar aquí.

La articulación de la raza y el género está presente de un modo u otro en casi toda la poesía de Lorde. Teniendo ésto en cuenta, distinguimos los siguientes aspectos temáticos en sus poemas: niñez y adolescencia, relaciones familiares, identidad racial y sexual, amor, denuncia social y política, elementos míticos, reflexión sobre la actividad artística, viajes, y muerte.

Su poesía abarca un período que comienza en 1968 con la publicación de *The First Cities* y se cierra en 1993 con la aparición de la obra póstuma *The Marvelous Arithmetics of Distance*.

#### **IV.6.2.1. Niñez y adolescencia**

Bajo este epígrafe incluimos los poemas en los que nuestra autora evoca estas etapas de su vida o expresa preocupación por el futuro de niños y adolescentes. Comenzaremos con los poemas en los que aparece la figura de Genevieve, que fue la primera amiga de Lorde y que se suicidó a los dieciséis años. Lorde lamenta su ausencia y muestra su confusión ante la última decisión de su amiga. Hay nostalgia y un dolor contenido en estos poemas que según Katherine King cultivan "...[A]n Edna St. Vincent Millay sensibility" (1987, 176). La dicción es sencilla y las transiciones entre versos y estrofas no son abruptas.

Compartimos con Sagri Dhairyam su interpretación del poema, "Memorial II"<sup>4</sup> (*TFC*, 1968). El número nos sorprende, puesto que este poema es el que abre el libro, pero en realidad el lamento que expresa es secundario al hecho mismo de la muerte de

---

<sup>4</sup>En el libro *The First Cities* (1968), al que pertenece este poema, las páginas carecen de numeración.

Genevieve. Con este poema Lorde intenta fijar el recuerdo de su amiga, empresa imposible porque éste cambia a medida que el tiempo transcurre y ella también evoluciona, "Are you seeking the shape of a girl/I have grown less and less/to resemble" (l. 6-7). Al igual que Lorde no puede fijar el pasado, tampoco la poesía puede, puesto que no es una actividad cerrada sino que depende de los actos de interpretación de los lectores. Según Dhairyam, la figura de Genevieve representa la ansiedad de Lorde respecto a las lecturas que se realizarán de sus poemas. Como escritora comprometida políticamente, Lorde teme que se haga una lectura universalista de su poesía, y puede no reconocer la autoridad de quien lo haga, "I could not accept your face dying/And do not know you now" (l. 9-10) e intentar incluir en el canon puntos de vista lesbianos, feministas y afroamericanos, pero nunca estará segura de la eficacia de estos intentos por subvertir el canon. La posibilidad de lecturas alternativas es sólo una esperanza que Lorde necesita para vivir y escribir, "Surely your vision stayed stronger than mine" (l. 11).

Sin embargo, esta esperanza se disipa en la siguiente estrofa. Aunque la poeta observa comunidades alternativas de lectores, "Birdlike flying into the sun" (l. 16), el verso final del poema, "Your eyes/are blinding me Genevieve" (l. 17) alude a la desilusión que invade a la poeta por las dificultades para eludir el peso de una tradición literaria con sus lecturas prescritas (Dhairyam 1992, 249-51).

En "If You Come Softly" (*TFC*, 1968), la poeta le habla a un "you" que es Genevieve y le sugiere cosas que harían "if you come softly" (l. 1), palabras que se repiten en casi todas las estrofas del poema. Es como si Genevieve no hubiera muerto y todavía existiera la posibilidad de que volviera a estar con la protagonista del poema. Esta intenta convencerla de que a su vuelta no habrá preguntas, simplemente llorarán sobre el pasado, "And the rich earth between us/Shall drink our tears" (l. 19-20). Todo transcurre

con un ritmo lento en el poema, como un susurro, "softly", "lightly", "silent", "breath", y las transiciones entre los versos y las estrofas son suaves. A nuestro juicio, estos versos reflejan sentimientos característicos de la adolescencia, cuando realidades como la muerte todavía no forman parte del universo personal. Lorde parece no haber aceptado la muerte de su amiga y todavía espera un reencuentro.

En "Generation" y "Suffer the Children" (*TFC*, 1968) nuestra autora describe la amenaza del fracaso y la destrucción que se cierne sobre los jóvenes de las diferentes generaciones, como la que destruyó a su amiga, e incluye una crítica a la sociedad que permite tales situaciones. "Generation" consta de tres estrofas y su estructura es circular, pues la primera y la última estrofa contienen la misma idea obsesiva: la imposibilidad de escapar de la destrucción o el adoctrinamiento, "How the young attempt and are broken/Differs from age to age" (l. 1-2), "How the young are tempted and betrayed/To slaughter and conformity" (l. 19-20). Se refiere Lorde en la primera estrofa a su propia experiencia y a la de una amiga, suponemos que se trata de Genevieve. Refleja ilusiones y esperanzas que se rompen en la segunda estrofa, poblada de dolor, sangre, muerte y un destino de sufrimiento que les ha sido transmitido y que otros tras ellas heredarán, "Now these are the children we try/For temptations that wear our face" (l. 11-12), "For we purchased bridges with our mothers' bloody gold/We are more than kin who come to share/Not blood, but the bloodiness of failure" (l. 16-18).

"Suffer the Children" expone un tema parecido, el de las vidas malgastadas y destruidas prematuramente por falta de protección y apoyo, "And children who are murdered/Before their lives begin" (l. 4-5). Critica, pues, la poca sensibilidad hacia este grave problema de la falta de esperanzas de la infancia y juventud. No hay respuesta a la pregunta que ocupa los tres últimos versos de la primera estrofa:

But who shall dis-inter these girls  
To love the women they were to become  
Or read the legends written beneath their skin?  
(l. 9-11)

También introduce Lorde en la primera estrofa la idea de que en la naturaleza también hay pérdidas pero la naturaleza se regenera y las carencias se suplen. Sin embargo, no es posible recuperar vidas infantiles o adolescentes perdidas ni devolverles años que debieron pertenecerles.

Esta idea de robo, pérdida de la vida y las ilusiones, y sobre todo, el llanto y lamento inútil que todo ello ocasiona domina en las dos estrofas siguientes, "But he whose hate has robbed him of their good/Has yet to weep at night above their graves" (l. 13-14), "A man will thirst for sleep in his southern night/...And come to mourn these children/Given to the dust" (l. 18, 20-21). El pesimismo de este poema es evidente. La poeta no ofrece ninguna solución ni espera que las cosas cambien y dibuja como reacciones "pity", "weep" y "mourn", que no dejan de ser un poco inútiles.

El poema "Memorial IV" (*NYHSM* 1974, 25) nos devuelve a los primeros libros de Lorde y nos pone en contacto otra vez con su amiga muerta, Genevieve, y el mundo entre infantil y adolescente de la poeta. Lorde desea que recordar a Genevieve deje de ser un ritual, casi una obligación. Su rostro ya no es humano y se ha convertido en alguien casi sagrado a quien la autora debe una especie de devoción. Pero "New fires move/between me and your sacred face" (l. 12-13), es decir, Lorde quiere que el recuerdo de Genevieve forme parte de su vida de otra manera, de un modo más maduro porque se ha dado cuenta de que quizá estaba esperando más de su amiga Gennie de lo que ella le podía ofrecer. Su recuerdo le producía un sentimiento de culpabilidad, "haunting my own life" (l. 24), y un vacío por esperar una respuesta que no llegaba:

But nothing  
is more cruel  
than waiting and hoping  
an answer will come. (l. 26-29)

Este poema contrasta bastante con el tono general del libro. En relación a los anteriores "Memorials", es más realista, maduro y doloroso pues Lorde quiere abandonar una imagen que le ha acompañado durante mucho tiempo y aceptar que el paso del tiempo influye en su visión del pasado, "turning the sky to dust/your death/into a simple prayer/for rain" (l. 3-5).

"Harriet" (*TBU* 1978, 21) es un poema que, a nuestro juicio, presenta dos lecturas. En la primera, la poeta evocaría una amistad de la infancia, Harriet, en un pasado africano previo a la esclavitud, hasta que este fenómeno introdujo la distancia, el miedo y el recelo entre las dos (Koolish 1987, 39). La segunda interpretación sería considerar este poema como la historia de una amistad truncada, una amistad en la que la poeta y Harriet se refugiaban para intentar comunicarse. No hacían caso de los intentos de algunas personas para utilizar la raza como elemento arrojadizo contra ellas, simplemente querían acortar las distancias y buscaban la comunicación:

Harriet there was always somebody calling us crazy  
or mean or stuck-up or evil or black  
or black  
and we were  
nappy girls quick as cuttlefish  
scurrying for cover  
trying to speak trying to speak  
trying to speak  
the pain in each others mouths (l. 1-9)

Sin embargo, se ven presionadas a distanciarse, a verse como extrañas. Una idea de lo que es el respeto, que no es la suya, se interpone entre ellas, imponiendo el silencio, "that respect/meant keeping our distance/in silence" (l. 14-16). Es el fin de los sueños infantiles

de comunicación, el fin del sueño de poder aceptarse y celebrarse a sí mismas y el principio de la soledad:

we dreamed the crossed swords  
of warrior queens  
while we avoided each other's eyes  
and we learned to know lonely  
as the earth learns to know dead (l. 24-28)

El poema se cierra con una pregunta, "Harriet Harriet/what name shall we call our selves now/our mother is gone?" (l. 29-31). Ya no forman parte una de la otra, ya no saben quiénes son ni cómo llamarse a sí mismas. El silencio se ha impuesto. Este tema también lo tratará Lorde en sus obras en prosa: la falta de comunicación entre las mujeres negras que conduce al mantenimiento de imágenes negativas sobre sí mismas y a la confusión sobre la propia identidad.

#### **IV.6.2.2. Relaciones familiares**

Los poemas que detallamos a continuación reflejan algún aspecto de las relaciones de la autora con sus padres, hermanas e hijos. La más conflictiva e intensa es, a nuestro juicio, su relación con su madre, marcada, como veremos, por sentimientos de amor-odio, distanciamiento-encuentro y comprensión-incomprensión.

Entre los poemas dedicados a su padre, destacaremos "Father Son and Holy Ghost" (*TFC*, 1968) que consta de cuatro estrofas de versos largos. El primer verso y el último se repiten, "I have not ever seen my fathers grave" (l. 1), con lo que el poema adquiere un ritmo circular. Evoca Lorde en esta estrofa inicial la figura paterna. Su padre es como una mole silenciosa que ejerce el poder en su casa de un modo sutil pero continuo. Lorde recuerda "his judgement eyes" (l. 2) y su disposición "To re-define each of our shapes-"

(l. 8). La poeta habla en primera persona del plural, reflejando así su visión personal de una experiencia colectiva. Ningún miembro de su familia escapa a esta "re-definición" paterna, pues a los ojos de su padre son sólo figuras que carecen de personalidad individual definida y que esperan sus palabras para actuar.

En las dos estrofas que siguen, Lorde muestra el desconocimiento mutuo que presidió sus relaciones con su padre. A su juicio, su padre sólo llegó a conocer y a amar a su madre:

.... Each week  
A different woman has my mother's face  
And he, who time has  
Changeless  
Must be amazed, who knew and loved but one. (l. 14-18)

La tercera estrofa nos devuelve a la primera pues hace hincapié en la importancia que en la vida familiar de la autora tenían las opiniones y juicios paternos. El silencio que presidió la existencia de su padre sólo se veía interrumpido por su actitud sin fisuras ("well-defined response", l. 20) y sus opiniones sobre los asuntos familiares ("judgements on familiar things", l. 21). A pesar de esta imagen de juez, no encontramos resentimiento ni odio hacia su figura, sólo pena por la falta de reconocimiento mutuo y un sentimiento de que las *definiciones* paternas seguían reinando en el hogar familiar incluso después de muerto.

Contrastando con este poema encontramos en su último libro otro titulado "Inheritance-His" (*TMAD* 1993, 15-19). En él, Lorde realiza un homenaje a su padre, recordándole con cariño y agradecimiento por lo que aprendió de él. Humaniza su figura, le despoja de esa máscara de autoridad y le sitúa cerca de ella. Descubre conexiones con él que antes se le habían resistido y profundiza en lo que fue su vida. Lorde nos proporciona datos sobre su existencia, alternándolos con reflexiones personales, expresadas



mediante afirmaciones y preguntas que intentan indagar en los sentimientos de su padre respecto a temas diversos como su familia, su país de adopción, su hogar lejano, etc. El poema es como una conversación que la poeta mantiene con su progenitor, se dirige a él en segunda persona, revelando una actitud comprensiva y abierta y una búsqueda en el propio pasado de la poeta y su familia.

El poema es extenso y está dividido en cinco secciones de desigual longitud. La sección I se abre con unos versos que resultan paradójicos en relación al contenido del poema, "My face resembles your face/less and less each day..." (l. 1-2). El aspecto físico de Lorde cada vez recuerda menos al de su padre pero este hecho es inversamente proporcional a la conexión espiritual y emocional entre ambos que desvelará el poema. En la siguiente sección, la poeta evoca los orígenes caribeños de su padre, oriundo de la isla de Barbados y hace referencia, por primera vez, al hecho de que éste hubiera tenido dos hijas antes de Lorde y sus dos hermanas, "who wanted sons and got five girls?" (l. 31). Menciona a continuación el sacrificio de su orgullo racial y el relegamiento forzoso de su hogar después de emigrar a los Estados Unidos. De este hogar perdido y añorado, Lorde sólo supo por boca de su madre:

My mother's Grenville tales  
spin through early summer evenings.  
But you refused to speak of home  
of stepping proud Black and penniless  
into this land where only white men  
ruled by money.... (l. 35-40)

Lorde se pregunta si su padre también añoró el hogar y deseó volver después de haber triunfado. Estas preguntas ilustran el carácter poco comunicativo de su progenitor y muestran el esfuerzo de la autora por sacar a la luz elementos de la personalidad de éste basándose en hechos de su vida y en detalles que Lorde observó cuando era una niña.

La sección III del poema continúa los interrogantes que Lorde le plantea a su padre y que se remontan a su infancia. Cree adivinar sentimientos de culpabilidad en su padre que ella relaciona con sus hermanas secretas, "Did the secret of my sisters steal your tongue" (l. 60) y se cuestiona si su padre pensó alguna vez hablarle de este abandono y del que él mismo había sufrido, "were you practicing how to tell me/of my twin sisters abandoned/as you had been abandoned" (l. 75-77). Deducimos que Lorde consiguió esta información por otras fuentes. En la sección IV, nuestra poeta agradece a su padre algunas de las cosas que éste le proporcionó y que compartieron, entre las que destacan libros, algunos ídolos, trozos de comida de su plato y rasgos físicos como el color muy oscuro de su piel. La última sección alude a la muerte de su progenitor e insiste otra vez en la conexión recién descubierta entre los dos, "Knowing so little/how did I become so much/like you?" (l. 109-111). En la última estrofa, Lorde evoca por última vez la figura paterna y derrama las lágrimas que no derramó el día de su muerte. Lamenta Lorde el carácter introvertido y poco comunicativo de su padre, y la ira como único rasgo que éste dejaba entrever y que revelaba una agonía interior y un sufrimiento causado por cosas que no podía o quería compartir, "your twisted measurements/the agony of denial/the power of unshared secrets" (l. 116-118).

En este poema, Lorde utiliza sus habituales recursos para proporcionar un ritmo muy pausado al poema, como la interrupción de versos y el predominio de sintagmas nominales. Este ritmo lento se altera con la inserción de preguntas, lo cual rompe un poco el tono confesional del poema. Como hemos visto, Lorde resume la vida compartida con su padre y araña las barreras de silencio e incompreensión que jalonaron su relación con él. Aunque él está muerto, no es demasiado tarde para restituir un vínculo casi perdido y descubrir en su padre un lado doliente y humano que Lorde se esfuerza por comprender.

Es un poema más sencillo y menos enigmático que el comentado anteriormente y revela una reflexión más sosegada sobre la figura paterna. Cuando escribe este poema, Lorde tiene más edad de la que tenía su padre en el momento de su fallecimiento, lo cual facilita el establecimiento de conexiones entre ambos.

"A Family Resemblance" (*TFC*, 1968) está dedicado a la hermana de la poeta. Describe la pérdida de las ilusiones de juventud y la indiferencia y conformismo que se instalan después en su vida. La primera estrofa está poblada de imágenes positivas de luz y esperanza en los versos iniciales, "gold", "fortune" (l. 4), "light" (l. 5). Todo esto se trunca al contacto con una realidad a la que no se habían enfrentado antes y que le hace ser consciente de su raza y las limitaciones que ésta impone, "My sister stood/Black, unblessed and unbelieving" (l. 9-10). En la siguiente estrofa asistimos a la adaptación de su hermana a unas normas que no son las suyas y a un conformismo con lo que la cultura dominante espera de ella, "Now through echoes of denial/She walks a bleached side of reason/Secret now" (l. 16-18). La anterior alegría y fortuna se han convertido en "nightmare" (l. 13) y "restless nights" (l. 15). La poeta se distancia de esta respuesta vital en la tercera estrofa:

My sister has my tongue  
And all my flesh unanswered  
And I presume her trustless as a stone. (l. 21-23)

Con la palabra "sister" puede referirse también a todas las mujeres negras que han elegido el camino del conformismo en lugar de perseguir "...the gold that wandered from her bed." (l. 20)

Los poemas que mencionamos a continuación exploran la relación de Lorde con su madre. No hemos incluido aquéllos poemas en los que la autora utiliza elementos

míticos para articular su legado materno pues nos referiremos a ellos en la sección correspondiente a este tema.

Existe ambivalencia respecto a la figura materna en los poemas que Lorde dedica a Linda, su madre, pues unas veces la considera poderosa y otras aparece despojada de este poder. También encontramos poemas donde se expresan profundos sentimientos maternos, que suelen estar cargados de sensualidad. En "Black Mother Woman" (*FLWOPL* 1973, 16), Lorde se ocupa de la influencia materna en la creación de su propia identidad, sobre todo en su identidad racial. Es éste un poema en el que hallamos un tono de sereno agradecimiento a pesar de las dificultades que han marcado su relación con ella. Al reflexionar sobre su madre, Lorde evoca en primer lugar la actitud defensiva de ésta respecto a su hija, "in the center of furies/hanging me/with deep breasts and wiry hair" (l. 10-12). Esta actitud se va resquebrajando y deja a la luz los puntos débiles de Linda y su lucha entre sus sentimientos y su afán de protección hacia su hija, "with your own split flesh/and long suffering eyes" (l. 13-14). La madre se debate internamente entre ofrecer amor a su hija y prepararla para la supervivencia, para lo que utiliza "myths of little worth" (l. 15).

En la última estrofa, Lorde reconoce la influencia de su madre en la construcción de su propia identidad y la utilización de este legado para llegar allí donde su madre no pudo. Nuestra autora se muestra dispuesta y capaz de superar las divisiones internas de Linda y definirse a sí misma de otra manera, de modo positivo y mostrando fortaleza donde ella esgrimía debilidad, "beautiful/and tough as chestnut/stanchion against your nightmare of weakness" (l. 21-23).

Según Alicia Ostriker, este modelo de separación de la madre y reencuentro con ella es importante en toda la poesía de mujeres negras. La raza y el género pueden

provocar incomunicación entre ambas pero, una vez superada ésta, se produce una autoafirmación y un vínculo más intenso de la poeta con su madre. El descubrimiento de este lazo con la madre es una fuente necesaria del arte y de la creatividad de la hija (1986, 188).

"All Hallows Eve" y "Ballad From Childhood" (*NYHSM* 1974, 40, 41) dibujan una figura materna autoritaria. En el primero, narra Lorde un día de Halloween y la sensación de libertad de acción y de palabra que ella y sus hermanas experimentaban cuando su madre se marchaba. Los rezos eran sustituidos por historias y las calabazas y los "penny candles" (l. 8) contribuían a esta atmósfera cálida y acogedora. El entorno que antes pertenecía a Linda pasaba ahora a ser enteramente suyo:

and then, our mouths free,  
we told each other stories of other Halloweens  
making our wishes true  
while from our windows  
we watched the streets grow dark  
and the witches slowly gathering below. (l. 14-19)

En "Ballad From Childhood", Lorde intercala las tres estrofas que lo componen con dichos de su madre -que en el poema ocupan una línea- que nos dan una idea de la educación rígida que Lorde recibió y de la represión de sus intentos de expresión y sus desacuerdos. La voz del poema es la de una niña dirigiéndose a su madre y, en la tercera estrofa, siendo regañada por ésta, "Please mommy do not beat me so!/yes I will learn to love the snow!/yes I want neither seed nor tree!" (l. 13-14). En ambos poemas, pues, la madre aparece como la figura autoritaria presente en toda la infancia de Lorde, que coarta su libertad y cuyas normas regulan la vida familiar de la autora y sus hermanas en aquellos años.

"Story Books on a Kitchen Table" (*Coal* 1976, 27) trata el tema de la relación de Lorde con su madre y sus intentos por inculcarle una identidad que no es la suya. Esto

se ve ya en la primera estrofa, donde la poeta describe la desesperación de su progenitora al comprobar que su hija elige otros caminos diferentes de los que ella hubiera querido, lo cual constituye un motivo de dolor para su madre y de ira para ella:

into her ill-fitting harness of despair  
into her deceits  
where anger reconceived me  
piercing my eyes like arrows  
pointed by her nightmare  
of who I was not  
becoming. (l. 2-8)

La siguiente estrofa hace referencia a un momento en el que Linda deja a Audre sola con unos libros para que se empape de leyendas y cuentos. Sin embargo, Audre no consigue identificarse con las protagonistas de estos textos infantiles, donde tampoco veía reflejada a su madre:

Fairy Books  
where white witches ruled  
over the empty kitchen table  
and never wept  
or offered gold  
nor any kind of enchantment  
for the vanished mother  
of a black girl. (l. 18-25)

Este poema posee implicaciones más amplias. A nuestro juicio, es un comentario sobre las nuevas historias y fantasías que requiere la formación de la identidad racial negra. Las tradicionales de los blancos no sirven ni representan a las personas de color. Sin embargo, muchas personas, como la madre aquí dibujada, se aferran a ellas en un afán de que sus hijos se vayan adaptando a la cultura predominante y a sus mitos. Las consecuencias de esto son la insatisfacción y rebeldía por parte de algunos hijos, como vemos en este poema, y el dolor e incomunicación que sufren las madres ante esta situación.

En "Mawu" (*ODBU* 1986, 26), encontramos resonancias de enfermedad y hospital. Es difícil saber al principio quién es la enferma, si la autora o su madre. Después de leer

todo el poema, concluimos que es la madre de la poeta la que se encuentra en el hospital. El título "Mawu" nos hace pensar en la diosa Mawulisa, creadora del Universo según la tradición legendaria de Dahomey. Lorde asocia esta figura poderosa con su madre y le muestra su cariño, "you are the first face of love remembered" (l. 2). Recuerda Lorde "your angriest looks" (l. 4), "your betrayals" (l. 15) pero la quietud que precede a la muerte les hace reconciliarse consigo mismas y la una con la otra "we make peace with the women/we shall never become" (l. 13-14). También admite la poeta que su madre forma parte de ella y ya no podrá abandonarla, "So long as your death is a leaving/it will never be my last" (l. 20-21).

La última estrofa impresiona por el reconocimiento de la hija hacia la enseñanza fundamental de su madre: la supervivencia. Incluso en su lecho de muerte, su madre insiste en seguir con sus enseñanzas:

I have survived  
the gifts still puzzling me  
as in the voice of my departing mother  
antique and querulous  
flashes of old toughness shine through like stars  
teaching me how to die insisting  
death is not a disease. (l. 25-31)

Es éste un poema tierno e impresionante. Encontramos en él un resumen de la compleja relación de Lorde con su madre, ese patrón de separación y reunión, amor-odio que según Alicia Ostriker es tan común en la poesía de mujeres negras y del tercer mundo (1986, 188). Al estar tan cerca de la muerte, "in the death grasp" (l. 8), "your angriest looks" (l. 4) se transforman en "your last most beautiful/silence" (l. 9-10). La presencia de la muerte pesa como una losa en todas las estrofas e incita a buscar lazos de unión, puesto que una separación inminente se cierne sobre ellas. Es destacable la repetición de la palabra "death" u otras que apuntan en esa dirección, "death grasp" (l. 8), "Released/from

the prism of dreaming" (l. 11-12), "death is a leaving" (l. 20), "my departing mother" (l. 27), "to die" (l. 30). Lorde ha logrado transmitir muy bien esta sensación de movimiento con verbos en gerundio y términos que sugieren la fluidez de la memoria y del tiempo que se agota como la vida, "running through my dreams" (l. 5), "dreaming" (l. 12), "different faces" (l. 16), "leaving" (l. 20), "remembering" (l. 24), "flashes of old toughness" (l. 29).

"Outside" (*BO* 1976, 18) es un poema que trata de la relación de la poeta con sus padres y del desarrollo de su identidad plural. Comienza con una nota de confusión y una referencia urbana. La confusión se refiere a la identidad racial de la voz poética, que afirma "I grew up in a genuine confusion/between grass and weeds and flowers/and what coloured meant" (l. 3-5). El primer contacto de la protagonista del poema con una definición de su raza se produjo a los trece años, y consistió en escuchar el apelativo "nigger" (l. 7). En los siguientes versos menciona el hecho de que su madre no le ayudó a despejar la confusión que sentía respecto a su raza. Termina la estrofa con una serie de interrogantes que se dirige a sí misma y a un "you" que podría referirse a las personas de raza blanca o heterosexuales. Lorde está deseosa de encontrar una respuesta a los prejuicios, recelos e imposiciones de estas personas para con ella, que cree se deben a su negativa a contemplar al otro como parte de sí mismos. En un tono agresivo, la poeta cuestiona así las aparentes razones para el rechazo por parte de los otros e intenta sacar a la luz los elementos que les unen, desbaratando así unos argumentos sin sentido:

who do you think me to be  
that you are terrified of becoming  
or what do you see in my face  
you have not already discarded  
in your own mirror  
what face do you see in my eyes  
that you will someday  
come to  
acknowledge your own? (l. 23-31)



A continuación menciona Lorde la influencia de sus padres en su formación, "they have both marked me/with their blind and terrible love" (l. 36-37), que ha sido intensa y constante y también posee su lado negativo. Nuestra autora necesita autodefinirse, "and I am lustful now for my own name" (l. 38).

La última estrofa amplía la anterior. Vuelve a incidir en los silencios de sus padres sobre un tema tan importante como la raza y busca su propia definición, liberándose así de la influencia directa de sus progenitores que nunca la consideraron una persona independiente, "I seek my own shapes now/for they never spoke of me/except as theirs" (l. 41-43). Pero, en este proceso de definición, Lorde también les agradece lo que le han aportado y es capaz de apreciarles tal como eran y como ella creía que eran:

and the pieces that I stumble and fall over  
I still record as proof  
that I am beautiful  
twice  
blessed with the images  
of who they were  
and who I thought them once  
to be (l. 44-51)

Son una referencia constante de su pasado y una guía para el futuro, "of what I move/toward and through/and what I need/to leave behind me" (l. 52-54).

Encontramos fluidez en el yo reflejado en este poema, especialmente en los cuatro últimos versos, donde la poeta expresa la pluralidad de su yo y su deseo de acomodar e integrar los varios *selves* que conforman su identidad. Esta diversidad es considerada un signo positivo de riqueza y no de división, sugerida por el término religioso "blessed", "...I am/blessed within my selves/who are come to make our shattered faces/whole" (l. 56-59). El poema se mueve desde un "I" hacia este "our" del último verso que hace referencia, pensamos, a la poeta, a sus padres y a las demás personas oprimidas a las que se les ha

impedido o dificultado la articulación de sus experiencias. Si aceptan esta diversidad en sí mismos y en los demás pueden alcanzar la plenitud y superar la fragmentación.

Aparte de este tema clave en la obra de Lorde, "Outside" hace referencia a la infancia de la poeta y refleja el camino vital recorrido hasta el distanciamiento familiar y la iniciación de una vida independiente, tocando aspectos como el silencio y las relaciones con sus padres. El título, "Outside", alude al hecho de que la autora está fuera ya de este ámbito de influencia familiar. Según Linda Koolish (1987, 12), en este poema se insta a los individuos a que acepten el caos y la diversidad en sí mismos y alude también a las presiones que éstos ejercen sobre sus hijos, intentando inculcarles identidades o normas que les crean conflictos consigo mismos y con los demás. El poema evoluciona de un tono agresivo a un tono pausado de agradecimiento.

En "Conclusion" (*FLWOPL* 1973, 32), encontramos una de las pocas referencias de Lorde a su marido. Describe aquí las diferencias de visión entre ella y él y las complejidades de su relación, en la que influye decisivamente el hecho de que el marido de Lorde sea blanco y ella negra. Lorde es consciente de que su punto de vista, al igual que el de su marido, es limitado y simplemente constata una realidad que la separa de su pareja:

I believe in love as I believe in our children  
but I was born Black and without illusions  
and my vision  
which differs from yours  
is clear  
although sometimes restricted. (l. 5-10)

Los sueños de ambos también son diferentes. Lorde no puede permitirse "the non-desperate dreams/that stir you" (l. 13-14), ni su falta de preocupación por el futuro. La vida y las noches de nuestra poeta se caracterizan por su desolación ("absolute and unforgiven", l. 23). En sus sueños se divisa un futuro con cierta esperanza que contrasta

con un presente violento, sin redención ni esperanza. Lo más doloroso de esta "Black Land" con connotaciones urbanas es el desamparo de muchos niños, "who cannot pick up their marbles/and run away home/whenever nightmare threatens" (l. 36-38).

El ritmo es vertical y el poema crece en intensidad dramática desde el principio. La conclusión no es esperanzadora. La dura realidad para las personas de color se impone frente a otras consideraciones y elimina los sueños positivos. La autora y su pareja parecen estar habitando dos realidades distintas.

Lorde escribe numerosos poemas en los que aparecen sus hijos. "What My Child Learns of The Sea" y "Now That I Am Forever with Child" (*TFC*, 1968) son de tono intimista. En el primero, la poeta expresa la evolución de su hija y su aprendizaje. El transcurrir del tiempo lo marca Lorde, como en otros poemas, con las estaciones, "summer thunder" (l. 2), "vortex of spring" (l. 3), "autumn" (l. 6). Contrasta también la diferencia entre su experiencia y la que su hija todavía no tiene, "She will learn in my twilight" (l. 4). Esta idea continúa en la segunda estrofa. La niña aprende a través de su madre conocimientos madurados, que para ella son "first light" (l. 10), "As her winters fall out of time/Ripened in my own body/To enter her eyes with first light" (l. 8-10). La tercera estrofa muestra un temor íntimo que tiene asumido: la independencia de su hija. Esta comenzará a vivir *sus otoños* y experimentará por sí misma "sea and thunder and sun" (l. 17). Lorde asistirá a ello sin poder hacer nada, "I stand already condemned." (l. 21).

En "Now That I Am Forever with Child", Lorde rememora su estado físico y mental antes de tener a su hija. Desde el primer momento el tiempo desempeña un papel fundamental en el poema, "How the days went" (l. 1), "how the days wound down" (l. 7), "...the turning of winter" (l. 8). También se aprecia el transcurso del tiempo en el estado cambiante de su cuerpo, en la primera estrofa "...you were blooming within me" (l. 2), en

la segunda, "...I recall, with you growing heavy" (l. 9). A partir de aquí, el tiempo pasa aceleradamente. Lingüísticamente, está marcado por la repetición de "Now" y "then", por la utilización de versos cortos y por la interrupción de versos. En la última estrofa, después del alumbramiento habla de varios *selves* (l. 24) al referirse al bebé, "You ... flowing through selves/Toward you" (l. 24-25), con lo cual expresa un gran sentimiento de plenitud como persona. La considera como una persona independiente de ella y que ya ha iniciado su andadura en el mundo.

"School Note" (BO 1976, 4) es un poema duro desde el primer verso, "My children play with skulls". En la escuela, los hijos de la protagonista del poema aprenden, además, antiguas maldiciones ("ancient curses", l. 6) y sus maestras son brujas regordetas ("plump witches", l. 6). Su futuro está plagado de pesadillas porque ya han aprendido a soñar con la muerte. Sólo perciben alienación en esta tierra arrendada ("rented earth", l. 20). La última estrofa acaba de modo un tanto ambiguo:

for the embattled  
there is no place  
that cannot be  
home  
nor is. (l. 24-28)

A nuestro juicio, por una parte, ésto significa que el hogar de los que permanecen alerta frente a las amenazas ("embattled", l. 24) no está en un sitio determinado, sino que cualquier lugar sirve a modo de hogar hasta que dejen de encontrarse en esta situación. Esto es positivo pues reafirma su capacidad de adaptación a circunstancias cambiantes, condición necesaria para sobrevivir en un medio tan hostil como el descrito en "School Note". La lucha de la protagonista del poema y la de sus hijos deja de ser particular y se convierte en universal, en una experiencia colectiva de otras gentes. Su hogar reside en esta continua lucha contra la opresión, lo cual les condena también a la alienación.

La repetición de "My children play with skulls" (l. 1, 13, 22) al principio de las tres estrofas del poema nos anuncia la ausencia de redención y la escasa esperanza para el futuro se cifra en continuar la lucha. En este entorno sólo cabe "to dream of dying" (l. 16), "nightmares of no" (l. 19) y "the bones of tomorrow" (l. 21). La estructura del poema nos hace pensar que la voz de la poeta se apaga gradualmente pues éste comienza con versos más largos que progresivamente se van acortando, al igual que la esperanza.

#### **IV.6.2.3. Identidad racial y sexual**

Numerosos poemas podrían aparecer bajo este epígrafe porque como señalamos con anterioridad, la articulación de la raza y el género forma el esqueleto de la obra de Lorde y son necesarios en la búsqueda de la propia definición de la autora. Este intento de nombrarse a sí misma y sus experiencias parte de un yo dividido impuesto culturalmente por una sociedad basada en la división de sexos y razas (Ostriker 1986, 83). La autodefinición es el primer paso hacia la supervivencia, la fortaleza y el reconocimiento como creadora. No hemos incluido aquí los poemas que articulan el tema de la identidad desde un punto de vista mítico.

"Coal" (*TFC*, 1968) ilustra este tema junto con el de la reflexión artística. Es uno de los poemas más conocidos de Lorde, pues ha aparecido en numerosas antologías con leves variaciones de vocabulario y puntuación respecto a su primera versión en *The First Cities*. Ya en la primera estrofa encontramos las claves del poema. Lorde se define como persona de raza negra, de modo semi-mítico y positivo, relacionándose con la madre tierra. Se caracteriza su identidad por la pluralidad, por ser "diamond" y "coal", dos

formas del mismo mineral. También menciona su actividad artística y el coste que supone llevarla a cabo.

I  
Is the total black, being spoken  
From the earth's inside.  
There are many kinds of open.  
How a diamond comes into a knot of flame  
How sound comes into a word, coloured  
By who pays what for speaking. (l. 1-7)

En la siguiente estrofa alude Lorde a su relación con el lenguaje y se refiere a diferentes tipos de palabras que, a nuestro juicio, revelan sus intentos para inscribirse a sí misma en la tradición literaria. Sin embargo, esta creación de palabras "open like a diamond" (l. 9), "like stapled wagers" (l. 11), "like adders" (l. 17) que representan nuevas posibilidades para articular su identidad, tiene un coste personal de dolor y amargura, como afirma Lorde en los versos "the stub remains/an ill-pulled tooth with a ragged edge" (l. 14-15). La poeta no quiere enmascarar las dificultades que encuentra para expresar de modo plural su experiencia vital. La última estrofa afirma de modo positivo la identidad racial de Lorde:

Love is a word another kind of open-  
As a diamond comes into a knot of flame  
I am black because I come from the earth's inside.  
Take my word for jewel in the open light. (l. 23-26)

Según Sagri Dhairyam, para Lorde, hablar como poeta supone inscribirse como mujer y como negra en la tradición literaria y utilizar este privilegio del discurso literario para impulsar cambios en las vidas de la mujeres negras (1992, 235).

Plantea este poema cuestiones vitales en la poética de nuestra autora, que ésta desarrollará en toda su obra, como son la raza, la identidad y la articulación de la experiencia vital. Lorde recurre, pues, a un lenguaje abstracto para proporcionar profundidad al poema y definirse a sí misma, lo cual está relacionado con el hecho de que

todavía no sabe muy bien a quién se dirige y lo que ella representa (Casto 1990, 152-53). Como ella misma afirma, "I looked around when I was a young woman and there was no one saying what I wanted and needed to hear. I felt totally alienated, disoriented, crazy. I thought that there's got to be somebody else who feels as I do" (Lorde cit. en Evans 1983, 261). Con sus referencias abstractas a *Blackness* y a *Love* empieza tímidamente este proceso de afirmación de su identidad como mujer negra. La evolución poética de Lorde no sólo es cuestión de técnica sino de articular quien es ese "I" (l. 1) y "total black" (l. 2) que presiden "Coal" (Casto 1990, 153-54).

El poema "For Each of You" (*FLWOPL* 1973, 7) se dirige a cada uno de los miembros de un grupo que desde la primera estrofa identifica como negros, con esa mención a "that boisterous Black Angel that drives you/up one day and down another" (l. 3-4). Este "you" puede referirse a sus hijos, a las mujeres negras y a los miembros de su raza en general, y lo encontramos diseminado por todo el poema. Lorde habla, pues, a un lector negro y considera que para todos ellos su identidad es la fuente de su dolor pero también de su poder y su energía:

protecting the place where your power rises  
running like hot blood  
from the same source  
as your pain. (l. 5-8)

El resto del poema gira en torno al aprendizaje que Lorde considera que los miembros de su raza deben llevar a cabo para vivir esta identidad en plenitud. Es necesario conocer y dominar el poder que cada uno de ellos lleva dentro, ese "boisterous Black Angel" (l. 3), lo cual requiere un gran autoconocimiento, que se adquiere con dificultad. La autora sugiere esta idea desde la primera estrofa y durante el resto del poema ofrece su particular visión sobre el modo de conseguir el autoconocimiento y poder personal.

Cada estrofa marca una etapa en este sentido. En primer lugar, es necesario reconocer la propia energía y no desperdiciarla porque todo puede aprovecharse para sobrevivir. También aconseja Lorde respetar el dolor pues se puede utilizar para algo positivo y advierte que el amor no es eterno. Finaliza el poema con una imagen positiva de su identidad racial, legado que ella desea transmitir a sus lectores/as negros/as, y que, a su vez, se transmita a las diferentes generaciones:

Speak proudly to your children  
where ever you may find them  
tell them  
you are the offspring of slaves  
and your mother was  
a princess  
in darkness. (l. 54-60)

Es éste un poema largo de siete estrofas, alternando de mayor y menor longitud, al igual que ocurre en el caso de los versos. El ritmo suele ser lento, pero se acelera con los versos cortos. Encontramos numerosos imperativos, acordes con el tono didáctico de Lorde.

La dicción del poema "Now" (*NYHSM* 1974, 20) nos sorprende porque desafía nuestras expectativas de encontrar una frase racional. Comienza con un lenguaje típico de eslóganes, "Woman power/is/Black power" (l. 1-3) para convertirse en una autoafirmación mediante un lenguaje que es de estilo sencillo, pero complejo en su estructura multidireccional, debido a la técnica del *apo-koinou*, como puede observarse en:

Human power  
is  
always feeling  
my heart beats (l. 5-8)

Universaliza Lorde aquí el concepto de mujer negra. La clave del fortalecimiento de la propia identidad reside, como dice el poema, en ver, actuar y hablar. La poeta afirma



su disposición para estas tres cosas, intercalando una pregunta casi retórica al lector, que más que una pregunta es una afirmación para impulsarle a que actúe:

I am  
are you

Ready. (l. 12-14)

El ritmo es muy lento y vertical, con alternancia de versos cortos y largos. Se crea también un efecto dramático que va *in crescendo* desde el primer verso hasta el último (Avi-ram 1991, 200-1).

Poemas como "For My Singing Sister", "Monkeyman", "Naturally", "Song For A Thin Sister" (NYHSM, 1974) tienen que ver con la experiencia de ser una mujer negra y los problemas y presiones para asumir su identidad. Este tema de la propia imagen y su aceptación o su perversión es común en toda la poesía de mujeres.

En "For My Singing Sister" (33), Lorde se dirige a una "little sister" (l. 1), que se ve inmersa en un panorama de confusión con respecto a la raza, la apariencia física, etc. Carece de modelos de mujeres negras con una imagen positiva de sí mismas:

I see your friends are  
young skinny girls sometimes  
tall sometimes slight sometimes  
beige and neutral or mean or honest or weak (l. 11-14)

Aboga Lorde por que la protagonista del poema sea fiel a su identidad como mujer negra, contemplándola como algo positivo, "sun" (l. 29), en vez de ocultarse a sí misma bajo "a cloak of respect" (l. 32). Previamente, es necesario enfrentarse a la pesadilla de las presiones externas o internas pues si no, su identidad se ve seriamente amenazada. Posee el poema un tono entre humorístico, serio y didáctico y el ritmo es muy rápido. También encontramos aquí de nuevo la utilización de la técnica del *apo-koinou*.

En "Monkeyman" (34), la autora se enfrenta a las presiones que ella misma recibe, presiones sobre su aspecto y su pensamiento, "if he confuses my tongue by shitting his symbols/into my words" (l. 4-5), "trying to make me buy/wigs and girdles and polyutherane pillows" (l. 14-15). Todas ellas proceden de un hombre, indudablemente para hacer hincapié en el género como origen de sus opresiones. Admite Lorde la dificultad de escapar a las presiones diarias y la facilidad para engañarse y fingir que no influyen en su vida.

Lorde utiliza en "Naturally" (35) eslóganes tan conocidos como *Black is Beautiful* ("Since Naturally Black is Naturally Beautiful", l. 1) para incidir en el mismo tema del aspecto físico e ironizar sobre la publicidad y la imagen que ésta propone para los negros:

So I've given up pomades  
having spent the summer sunning  
and feeling  
naturally  
free (l. 11-15)

En el poema "Song For A Thin Sister" (36), encontramos otro ejemplo más de mujeres negras que quieren renunciar a su propia identidad racial porque no la ven como algo positivo y están dispuestas a adoptar los patrones de belleza de la sociedad blanca. La autora se centra aquí en su relación con una amiga y en cómo ésta ha sucumbido a este proceso:

for I see you forever retreating  
shrinking  
into a stranger  
in flight  
and  
growing up  
black and fat  
I was so sure  
that skinny  
was funny

or silly  
but always  
white. (l. 15-26)

El poema "To the Poet Who Happens to Be Black and the Black Poet Who Happens to Be a Woman" (*ODBU* 1986, 6) está compuesto de cuatro partes y en él los elementos predominantes son la raza y el género, claves en la construcción de la identidad. Menciona Lorde el momento en el que nació y algunas vicisitudes posteriores relacionadas con su raza en las que muestra el rechazo de algunas personas:

but I can recall without counting  
eyes  
cancelling me out  
like an unpleasant appointment  
postage due  
stamped in yellow red purple  
any color  
except Black and choice  
and woman  
alive. (l. 24-33)

Sin embargo, la autora ha logrado sobrevivir a estas actitudes y reconoce que para escribir con honestidad es necesario aceptarse a sí mismo/a, como afirma en la última estrofa:

but I remember a promise  
I made my pen  
never to leave it  
lying  
in somebody else's blood. (l. 35-39)

Es destacable la utilización del verbo "lying" (l. 38) que tiene un doble sentido como mentir, o simplemente estar. Al utilizar como tinta su propia sangre, la poeta no miente y no derrama la sangre de otros. En el título, con el verbo "happens", Lorde expresa su desacuerdo con los/as poetas que minimizan la importancia de su raza o género (Hull 1989, 151-52). El poema está anclado en un entorno de Harlem y Amsterdam Avenue, ambas en Nueva York, lugar de nacimiento de Lorde.

"Fishing the White Water" (*ODBU* 1986, 28) toca un tema favorito de Lorde: el de ser "sister outsider" e intentar articular una identidad que siempre se ha movido en los márgenes de lo socialmente correcto y aceptable. Para la autora los límites impuestos son "razor names/parting the skin" (l. 6-7) pero observa que aunque ella y otras personas están cansadas de estas "tyrannies of the correct" (l. 12), su respuesta es más bien de debilidad, sin atreverse a manifestar abiertamente "...each other's name/the mother of desires/wrote them under our skin" (l. 17-19).

El título del poema hace referencia al mundo de privilegios de la sociedad blanca. En contraposición, Lorde menciona en las dos últimas estrofas una futura situación en la que ella y su amante están pescando, moviéndose desde los lugares más difíciles hacia aquellos donde el agua es menos profunda, tradicional espacio de los hombres como afirmaba la poeta en la primera estrofa, "Men claim the easiest spots" (l. 1). Sin embargo, ahora "our rhythms pass through the trees/staking a claim in difficult places/we head for the source" (l. 47-49). Lorde está dispuesta a traspasar los límites establecidos y a hacerlo abiertamente y con normalidad. Es interesante la metáfora de "white water" y como continúa con imágenes sobre el río, la pesca y el agua. Se refiere, a nuestro juicio, a la sociedad dominada por los blancos, donde Lorde y otras personas de su comunidad han logrado introducirse y ocupar posiciones de las que estaban excluidos por su raza. Nuestra autora se muestra esperanzada en este poema respecto al futuro, dibujándolo con tintes de normalidad.

#### IV.6.2.4. Amor

En general, la poesía erótica y amorosa femenina se caracteriza por la ruptura de los límites, por el fin de la división entre sujeto y objeto. Encontramos fluidez y deseo de continuidad y conexión con el otro. En especial, esto aparece en la poesía femenina afroamericana y de mujeres de color y del Tercer Mundo, pues, ante los elementos que las distancian de la sociedad blanca privilegiada (raza, clase, orientación sexual), ante el peligro y la violencia, se busca la conexión y se aboga por la disolución de los límites geográficos, físicos y del corazón. Para Alicia Ostriker, este intento de integrar un yo dividido forma parte del deseo por mostrar e incluir lo que la cultura ha exiliado porque negar al otro es negarse a uno mismo (1986, 196).

Apreciamos en la poesía de mujeres lesbianas negras una valoración positiva del yo y un rechazo a que ésta sea incluida dentro de los patrones tradicionales del amor romántico. Algunos de los poemas de amor más relevantes escritos por poetas negras celebran el amor entre mujeres, como en el caso de Lorde. A veces este amor es explícitamente sexual, y otras forma parte de una relación de afectividad y amistad entre mujeres negras. Otros poemas de lesbianas negras y del tercer mundo expresan una visión política y espiritual, con imágenes de integridad y conexión entre mujeres de diferentes razas (Koolish 1987, 33, 35).

Los poemas de amor de Audre Lorde son variados, alternan entre escenas cotidianas, imágenes explícitas de amor físico entre dos mujeres y relaciones en las que se mezclan el sexo con el impulso artístico o los ideales políticos.

"Bridge Through My Window" (*TFC*, 1968) es uno de los primeros poemas de amor donde Lorde hace referencia a una amante femenina. Se habla en este poema de la

necesidad de superar la fragmentación, ofreciendo la visión de un nuevo mundo que es el hogar (Carruthers 1983, 317). La poeta y su amor son dos orillas que se necesitan para sentirse en casa, "We are each of us both shorelines" (l. 7). Sin embargo, no desea fundirse con su amante sino estar ancladas una en la otra, "Joined our bodies have passage into one/Without a merging/As this slim necklace anchored into night" (l. 11-13). Este tema de la necesidad de conexión aparece a menudo en la poesía lesbiana. La amante es el puente, "Oh bridge my sister bless me before I sleep" (l. 3), y las dos son supervivientes en un país extranjero que buscan llegar a casa mediante su vínculo que es a la vez "the right land" (l. 9) y "passage ... home" (l. 11-15).

"Pirouette" (*TFC*, 1968) pinta un reencuentro. Se alternan los versos cortos con los largos y se intercalan preguntas de un/a amante al/la otro/a, con lo que el lector cree asistir a una conversación entrecortada entre dos personas.

Formalmente, la técnica de la interrupción de versos da lugar a cierta ambigüedad interpretativa. No se aprecia una separación clara entre las estrofas, sino un vaivén entre los versos que se desplazan a la derecha o la izquierda, o aparecen muy separados unos de otros. El título del poema hace alusión a esta disposición formal del mismo, semejante a una pirueta. Las preguntas del/la amante van seguidas siempre del verso "you said" (l. 7, 12, 19) y carecen de contestación. Esto crea una expectación que va *in crescendo* hasta el último verso, "I am come home" (l. 23), la respuesta que hace olvidar las preguntas anteriores y las vuelve en cierto modo irrelevantes. De la dispersión, la duda y la fragmentación se pasa al reencuentro, que puede posibilitar una unidad.

En contraposición, en "Echo" (*TFC*, 1968) el/la amante se perfila como un ratón, dispuesto a devorar a la poeta, "While my love waits/Like a seeded trap in the door of my house/Mouth bound with perfect teeth" (l. 9-11). En este caso, volver a casa significa la

destrucción. Es un poema de desamor, comparado este último con la sequedad y el amor con la lluvia, como nos explica Lorde en la última estrofa, "In my yards myths of rain/Hang like a sheet of brick-caught silk/Torn in the sun" (l. 15-17) o, al principio del poema cuando dice, "Pleading a windy cause/Dry as the earth without rain" (l. 2-3). La experiencia que intenta transmitir, sin embargo, queda un poco deslucida por la acumulación de símiles y metáforas. El efecto al principio del poema es de dolor pero al final se tiene la impresión de que la experiencia no es real y esa sensación inicial se pierde.

"On A Night of The Full Moon" (CR 1970, 25) está dividido en dos partes bajo los epígrafes I y II. El contenido es de una sensualidad muy explícita. Asistimos a una sucesión de olores y sabores, siluetas y formas que se adaptan unas a otras, "The curve of your waiting body/fits my waiting hand" (l. 5-6). Predomina, pues, en esta estrofa y en la siguiente el vocabulario corporal y alusivo a la redondez, "flesh" (l. 1), "mouth" (l. 2), "body" (l. 5), "hand" (l. 6), "lips" (l. 8), "thighs" (l. 9). También hay otros elementos naturales como "birds" (l. 8) o "limes" (l. 10). No hay barreras entre las dos amantes, sino fluidez y unión, a lo que contribuye que su género sea el mismo, "Thus I hold you/frank in my heart's eye/in my skin's knowing" (l. 11-13).

El mismo tono sensual e íntimo continúa en la segunda parte del poema en la que la protagonista se identifica con la luna, alzándose sobre la persona amada y cubriéndola toda,

And I would be the moon  
spoken over your beckoning flesh  
breaking against reservations  
beaching thought  
my hands at your high tide  
over and under inside you (l. 19-24)

En la última estrofa continúa esta imagen de la luna "darkly risen" (l. 27) y se sigue insistiendo en la redondez, por una parte, la sugerida por la luna, por otra, la que ofrece el cuerpo de la amante. Todo es fluidez y continuación entre los dos cuerpos. Con sus imágenes explícitas, sensuales y, a nuestro juicio, lesbianas, Lorde comienza a definir su identidad sexual, cosa que no había hecho tan claramente en su libro anterior de poesía, y que continuará afianzando en sus obras posteriores.

En "Love Poem" (NYHSM 1974, 26) observamos como todavía en este libro la sexualidad de Lorde es un tema para los poemas de amor y no se incluye en poemas explícitamente políticos. El hecho de ser lesbiana, madre negra y activista política no coincide en los poemas de *New York Head Shop and Museum* (1974) ni en los de *From a Land Where Other People Live* (1973). Estella Casto señala que quizá la autora no desea establecer más divisiones políticas con la comunidad negra heterosexual, por ello, los poemas en los que se menciona esta diferencia son pocos y esporádicos. Otro motivo puede ser que estas luchas privadas relacionadas con aspectos tan personales e íntimos como su sexualidad podrían distraer a Lorde de su principal objetivo que era dar conocer los graves problemas de su comunidad y las duras realidades que compartían. "Love Poem" nos ofrece una descripción minuciosa de una experiencia sexual lesbiana. Todo el poema gira en torno a la esfera personal, lo cual genera un lenguaje fresco, más cuidadoso cuanto más erótico (Casto 1990, 161).

La primera estrofa contiene numerosas referencias a la tierra, al cielo y a otros elementos naturales. En la segunda, la imagen de la poeta como "high wind in her forests hollow" (l. 7), da lugar a un lenguaje más minucioso, sugiriendo un placer tan intenso como la experiencia sexual que describe:

And I knew when I entered her I was  
high wind in her forests hollow



fingers whispering sound  
honey flowed  
from the split cup  
impaled on a lance of tongues  
on the tips of her breasts on her navel  
and my breath  
howling into her entrances  
through lungs of pain. (l. 6-15)

La autora está más interesada en comunicarnos un sentimiento erótico que en proyectarse como protagonista. Para lograrlo, al final del poema abandona la voz tranquila de la experiencia privada y la tiñe de melodrama, "howling into her entrances/through lungs of pain" (l. 14-15) (Casto 1990, 160-62).

En este caso, no estamos de acuerdo con la lectura que Liz Yorke hace del poema (1991b, 201). Para Yorke, el simbolismo de "mouth/tongue/words" procede de la imagen de la mujer guerrera y sus atributos, lanza/espada/cuchillos. En nuestra opinión, la única imagen que podría sugerirnos más agresividad sería "impaled on a lance of tongues", (l. 11) pero consideramos que la idea expuesta es de comunicación y fusión más que de antagonismo. La intención de Lorde en este poema es transmitir una experiencia personal de amor físico con otra mujer y resaltar la fluidez, el placer y el dolor de este contacto. También supone, por primera vez, definirse públicamente como lesbiana y mostrar que esta opción sexual es tan válida como cualquier otra.

La poeta narra en una entrevista con Adrienne Rich publicada en *Sister Outsider* (1984), la sorpresa que este poema provocó en su editor de la casa Broadside, que no lo imprimió en el libro en el que debía haber salido sino en *NYHSM* (1974). Lorde utilizó este poema para hacer frente a los rumores que sobre su sexualidad corrían por la universidad en la que impartía clases y que amenazaban su labor anti-racista (King 1987, 175). Al dar a conocer su sexualidad públicamente, quería evitar que la utilizaran en

contra suya. En este caso, el lesbianismo de Lorde es el lugar desde donde adoptar una postura sobre racismo y sexismo.

Diana Collecott (1992, 101-102) señala que cuando se asume el contexto lesbiano del poema, desaparecen los malentendidos que podrían existir sobre el mismo. En "Love Poem", Lorde es explícita sobre el sexo de la persona amada pero enmascara el sexo del/la amante bajo un pronombre neutro. Collecott se pregunta, en un principio, si la poeta se autocensura como lesbiana negra, eligiendo la tradición anónima de la lírica masculina. Durante siglos, los poemas de amor se han dirigido de un "yo" a un "tú", sin especificar el sexo de ambos amantes. Las tradiciones masculinas de interpretación asumen que la voz que habla es masculina y el objeto amado femenino, a menos que haya evidencias internas de lo contrario. De ahí la extrañeza del editor de Lorde, quien al leer "Love Poem" le preguntó sobre la identidad del *yo* del poema, pensando que Lorde asumía una identidad masculina. Estas mismas convenciones han permitido que escritores homosexuales publicaran poemas de amor con total libertad porque la información contextual de este tipo se ocultaba deliberadamente. No ocurre así en el caso de nuestra autora, en cuya autobiografía *Zami: A New Spelling of My Name* (1982), activismo y declaraciones ofrecen un contexto claro desde el que interpretar "Love Poem".

En "Recreation" (TBU 1978, 81), Lorde expone la posibilidad de la recreación de la identidad al hacer el amor. Este acto amoroso lo contempla la poeta como fuente de creatividad para su actividad poética y como clave para la identificación de una amante con la otra. Se acoplan perfectamente, una es papel y la otra es lápiz, y se crean la una a la otra:

you create me against your thighs  
hilly with images  
moving through our word countries  
my body

writes into your flesh  
the poem  
you make of me. (l. 12-18)

Esta comunicación y trasvase personal que se produce entre ellas se expresa con palabras relacionadas con la escritura "images" (l. 13), "word countries" (l. 14), "write" (l. 16), "poem" (l. 17). Lo que cada una añade a la otra pasa a ser patrimonio de las dos. Esta comunicación les conduce a una plenitud que se refleja en la última estrofa del poema con versos como "I love you flesh into blossom/I made you/and take you made/into me" (l. 21-24). Es la fluidez del yo y la fusión con el otro lo que origina un renacimiento personal (Yorke 1991b, 198).

La división entre poemas amorosos y políticos no es tajante en los últimos libros de nuestra autora. Así, por ejemplo, el poema "Meet" (*TBU* 1978, 33) mezcla una relación amorosa con un afán revolucionario y unas cuantas figuras míticas presidiéndolo todo. Ya no es necesario especificar que vamos a hablar de dos mujeres, pues Lorde ya ha dedicado numerosos poemas a reflejar relaciones lesbianas. Las amantes pertenecen a dos mundos distintos, que se encuentran y separan según la revolución se lo permite. Son "sisters in pain" (l. 43) con muchas cosas en común, por ello se comunican bien. Lorde invoca posteriormente a la diosa Mawulisa para que las proteja. Hay prisa, el tiempo es escaso y no sabe si se volverán a ver. Imágenes de violencia y sangre se interponen entre ellas y la presencia cercana de la muerte hace que se entreguen una a otra con urgencia y buscando consuelo y comunicación. Termina el poema con otro encuentro de las dos amantes, antes de que la amenaza de la muerte se haga realidad, "we must taste of each other's fruit/at least once/before we shall both be slain" (l. 50-52).

Desde el punto de vista del estilo, lo más destacable son las interrupciones de versos y la ambigüedad que éstas introducen en el poema. El cuerpo se ve como fuente

de belleza y la raza es un elemento positivo. Las amantes consideran su relación amorosa como punto de apoyo y comunicación en una situación inestable.

Otro poema de tema político y amoroso conectado con éste es "Sisters in Arms" (*OUBU* 1986, 3). Es una crítica al sistema político de Sudáfrica y un poema de amor entre dos mujeres, dotado, eso sí, de tonos guerreros.

La primera estrofa refleja la impotencia de la poeta ante la violencia de la que es testigo y de la que ella y su amante no pueden escapar porque físicamente les inunda, como se aprecia en los tres primeros versos, "The edge of our bed was a wide grid/where your fifteen-year-old daughter was hanging/gut-sprung on police wheels" (l. 1-3). Estos versos las sitúan como mujeres lesbianas en medio de "a site of resistance" (Dhairyam 1992, 245). Lorde se ve impotente para ayudar a su amante en la guerrilla, "I could not return with you to bury the body/reconstruct your nightly cardboards" (l. 6-7), "I could not plant the other limpet mine/against a wall at the railroad station" (l. 9-10). Por lo tanto, y de modo irónico, le ofrece a su amante la única ayuda de la que es capaz: la económica, mediante una tarjeta de crédito, símbolo del capitalismo y consumismo que apoyan la existencia de regímenes como el de Sudáfrica, "so I bought you a ticket to Durban/on my American Express" (l. 13-14). Este acto la convierte en cómplice de las multinacionales que no quieren romper los vínculos comerciales con este país.

La segunda estrofa comienza con "Now" (l. 17) y utiliza un tiempo presente hasta más o menos la mitad de la misma. Lorde ya no está en el país de su amante sino en el suyo y se da cuenta de la complicidad tremenda entre la sociedad en la que vive y el régimen racista de Sudáfrica, "the New York Times finally mentions your country/a half-page story/of the first white south african killed in the 'unrest'" (l. 20-22). Lorde denuncia con dolor muertes de niños y de ancianos que el periódico silencia, convirtiéndose así en

la voz de éstos. La lista de hostilidades es interminable y, al mostrarlas, Lorde convierte su poesía en un discurso contra los silencios de los discursos culturales dominantes (Dhairyam 1992, 246).

En la segunda mitad de la estrofa, Lorde vuelve a los momentos pasados con su amante en Sudáfrica, "we were two Black women touching our flame/and we left our dead behind us" (l. 33-34). La poeta da cabida a la voz de su amante, en un intento de vincularse a ella de un modo más duradero para el futuro. Sus palabras transmiten la necesidad de la guerra y además hacen que los lectores nos sintamos igualmente interpelados por ellas, "'Someday you will come to *my* country/and we will fight side by side?" (l. 46-47). De este modo, participamos en este campo de batalla del poema donde cualquier cosa es posible como se aprecia en la siguiente estrofa:

Key jingle in the door ajar threatening  
whatever is coming belongs here  
I reach for your sweetness  
but silence explodes like a pregnant belly  
into my face  
a vomit of nerves. (l. 48-53)

Para concluir el poema, Lorde incluye una historia alternativa al margen de su propio texto. Menciona a la reina Mmanthatsi, que, como indica la autora en una nota a pie de página, es "...[W]arrior queen and leader of the Tlkwá (Sotho) people during the *mfecane* (crushing), one of the greatest crises in southern African history. The Sotho now live in the Orange Free State, S.A." (ODBU 1986, 5). Esta figura femenina subvierte su género, puesto que se trata de una madre que alimenta a su hijo y que, a su vez, desempeña tareas que siempre han llevado a cabo los hombres, como prepararse para la guerra y diseñarla. Además, su papel es el de líder porque como leemos en un verso, "...the men will follow" (l. 59). La presencia de esta figura tiene que ver con la lucha de las mujeres por lograr una identidad racial y entronca con la lucha llevada a cabo por la

amante de la poeta. En contraposición, Sagri Dhairyam (1992, 247) piensa que la voz poética es consciente de su autoridad limitada que sólo es "...the deep wry song of beach pebbles/running after the sea" (l. 69-70).

Estella Casto nos ofrece otra lectura de este poema. Esta crítica considera que, aunque la poeta es negra, esto no es suficiente para que se implique del todo en la revolución de su amante. Existe una distancia entre las dos que su común activismo político no acorta. Los versos "...silence explodes like a pregnant belly/into my face/a vomit of nerves" (l. 52-53) son un ejemplo, según Casto, de la ausencia emocional y literal de la amante y la impotencia de Lorde ante este hecho.

Además, Casto interpreta la figura mítica de Mmanthatsi como una idealización de la amante de Lorde en el poema, que se convertiría así en una heroína mítica y le serviría para justificar la violencia y la guerra, librada por Mmanthatsi para proteger a los suyos. Casto critica la idealización de la lucha y la contradicción que supone ser consciente de las diferencias que separan a la autora de su amante y proponer, a la vez, una solidaridad mítica, resultando ésta artificial y poco realista (1990, 180-81). El elemento mítico actúa aquí, pues, para idealizar la violencia de la lucha armada.

En "Sisters in Arms" encontramos violencia, ironía, mito, relación amorosa y política. Con un lenguaje y una dicción sencillas, se transmiten significados más profundos de los que aparecen en una primera lectura. El título del poema alude a los conceptos de solidaridad y violencia, claves en este poema, y que plantean contradicciones y dudas, como ya hemos señalado.

#### IV.6.2.5. Poemas míticos

Los poemas que comentaremos a continuación pertenecen en su mayoría al libro *The Black Unicorn* (1978). Sus temas varían, sin embargo, comparten elementos míticos procedentes del África legendaria que Lorde utiliza como vía para continuar en la reafirmación de su identidad racial y sexual. La presencia de estos mitos en numerosos poemas posee varias funciones. Como ya vimos en el apartado IV.5, Pamela Annas situaba esta práctica como parte de la necesidad de las poetisas y creadoras de revisar la tradición poética heredada, necesidad que se hacía más patente en el caso de escritoras que no eran blancas, de clase media o heterosexuales (1982, 10).

La utilización que hace Lorde de algunos mitos africanos en *The Black Unicorn* podríamos considerarla también como parte del proceso de *revisión de mitos* señalado por Liz Yorke como una característica de la poesía femenina contemporánea, y a lo que ya nos referimos al hablar de la poesía lesbiana<sup>5</sup>.

Estas figuras míticas son fuente de autoridad retórica e histórica, y la necesidad de cambio social nunca está ausente en estos poemas, es más, los poemas de este libro nos inducen a pensar que una visión positiva de la identidad negra puede favorecer a toda la comunidad (Casto 1990, 166-67). Aparecen también escenas urbanas contemporáneas que se yuxtaponen a las míticas y nos recuerdan el contexto real y concreto desde el que nuestra autora habla. Para Lorde, el África antigua es realidad y metáfora a la vez (Koolish 1987, 39) y responde a un deseo de reivindicar unas raíces africanas legendarias y de establecer vínculos con otras comunidades negras. Lorde se dirige como mujer negra a otras mujeres negras, estableciendo así un nuevo contexto para la creación de

---

<sup>5</sup>Ver nuestra explicación en las págs. 184-85.

significados. Esta mitología africana presente en numerosos poemas le permite ofrecer una alternativa a los mitos judeocristianos patriarcales con los que numerosas mujeres no se sienten identificadas, cumpliendo así, frente a su comunidad, con la responsabilidad de ser la voz de mujeres que no tienen la posibilidad de expresarse. Lorde sigue articulando en este libro su diferencia y la de otras muchas mujeres, entendiendo por diferencia lo que ha estado reprimido en ciertas prácticas culturales occidentales (Yorke 1991b, 17).

Según Mary Carruthers, en *The Black Unicorn*, Lorde desarrolla la imagen del vínculo entre mujeres como un comienzo necesario para acabar con todas las formas de opresión. En este vínculo, nuestra autora descubriría la imagen del hogar y de un nuevo mundo (1983, 316). Lorde se basa en mitos religiosos de Dahomey en los que predominan las mujeres para crear su versión del mito lesbiano, un nuevo mito. Este universo mítico actúa, a veces como un recuerdo, o a modo apocalíptico (1983, 318-19). También afirma Carruthers que los mitos africanos de Lorde están firmemente anclados en Harlem, donde actúan de modo redentor y, a menudo, sus musas son familiares y cercanas (Carruthers 1983, 321).

Mary Carruthers se aproxima, pues, a los mitos utilizados por Lorde en *The Black Unicorn* desde un punto de vista lesbiano y haciendo hincapié en los vínculos entre mujeres. Coincide con Liz Yorke al afirmar que la redención proporcionada por esos vínculos lesbianos no es transcendente pues nunca pierden su relación histórica con el mundo real, que, en el caso de Lorde, está conectado con Harlem y Manhattan.

El poema inicial de este libro es el que le da título, "The Black Unicorn" (3). Aquí la imagen utilizada como base para construir una poética de la identidad ya no es el carbón como en "Coal" (*TFC*, 1968) sino el objeto feminizado del unicornio, que tampoco es blanco como dice la tradición. Este es el primer intento de construcción de mitos que



Lorde lleva a cabo. El unicornio negro funciona como alegoría de la autora y de la mujer negra en general. En este poema se le atribuye un nuevo género y un nuevo color al unicornio, que además simboliza el poder femenino que no había sido apreciado en su justa proporción (Dhairyam 1992, 237):

The black unicorn was mistaken  
for a shadow  
or a symbol  
and taken  
through a cold country  
where mist painted mockeries  
of my fury. (l. 3-9)

A partir de aquí continúa el poema con referencias a la tercera persona, "It is not on her lap where the horn rests/but deep in her moonpit/growing" (l. 10-12), a la virgen, según el mito tradicional. Pero aquí la figura del unicornio simboliza el poder y la creatividad que está surgiendo en las mujeres negras, como ya señalaba el último verso de la estrofa anterior.

La estrofa final posee una estructura similar a la inicial pero sin el aura, a la vez fuerte y mágica, que la figura del unicornio nos sugería al principio.

The black unicorn is restless  
the black unicorn is unrelenting  
the black unicorn is not  
free. (l. 13-16)

La poeta nos recuerda las dificultades para articular y expresar su(s) diferencia(s) en medio de actitudes hostiles, silencios e invisibilidad (Dhairyam 1992, 239). Las bases raciales y eróticas de la creatividad se han ignorado y despreciado. Al igual que el unicornio negro, la creatividad que Lorde imagina no se da en libertad en nuestra cultura (Lauter 1991, 403).

Lorde muestra en este poema lo complejo que resulta construir mitos y nos advierte de los peligros que comporta la simbolización (Dhairyam 1992, 238). Los nuevos

mitos o la revisión de los antiguos no deben servir para arrojar falsas esperanzas sobre el presente, sino para ofrecer una alternativa a los mitos patriarcales y descubrir fuentes de creatividad y poder que las mujeres negras habían ocultado o ignoraban que poseían.

En éste y en otros poemas del libro, se hace patente la necesidad de considerar este proceso de elaboración de mitos como provisional y vinculado a unas exigencias, reivindicaciones y preocupaciones determinadas, admitiendo además su participación en otros mitos y otras historias ya existentes. Lorde reconoce la necesidad de celebrar su yo, aunque la dificultad para articular la diferencia hace que se tambaleen un poco sus deseos de aparecer como una figura fuerte (Dhairyam 1992, 239).

El siguiente poema, "A Woman Speaks" (4), es complejo. En él la protagonista se autodefine a base de negaciones. Desde los primeros versos, afirma que está fuertemente influida por un principio femenino, "Moon marked..." (l. 1) y menos por uno masculino, "...and touched by sun" (l. 1). A continuación, se hace referencia, al hecho de que su creatividad, o gran parte de ella, todavía permanece oculta, "my magic is unwritten" (l. 2), pero saldrá a la luz en algún momento y permanecerá. En el resto de esta estrofa, la voz poética describe sus acciones de modo negativo y un tanto ambiguo, "I seek no favor/untouched by blood" (l. 5-6), donde no está claro si "untouched by blood" se refiere a ella o al favor. Este doble sentido se produce en virtud de la técnica de la interrupción de versos.

En la siguiente estrofa también hallamos asociaciones decididamente femeninas y legendarias cuando se refiere a sus "...sisters/witches in Dahomey" (l. 20-21). La protagonista sigue sin definirse, "who am ageless and half-grown/and still seeking" (l. 18-19), lo cual conecta este verso con algunos anteriores en la primera estrofa, "and if you would know me/look into the entrails of Uranus" (l. 13-14). Con la referencia a sus

hermanas de Dahomey quiere establecer un vínculo con sus antepasados reales o legendarios en África, enfatizado por ese "our mother" (l. 23). Acaba la estrofa con una imagen de dolor , "mourning" (l. 24).

Ya en la última estrofa, la protagonista del poema se va a definir, en principio, de modo positivo. Afirma, "I am treacherous with old magic/and the moon's new fury" (l. 28-29), subrayando así dos elementos importantes en su identidad. Por una parte, el género, simbolizado por la luna, y por otra, esta "old magic" (l. 28), referida al descubrimiento de figuras femeninas, como su madre y otras cuasi-legendarias ("...sisters/witches in Dahomey", l. 20-21), reclamada por Lorde como parte de su herencia cultural y personal. Después de estas definiciones positivas, Lorde acaba el poema refiriéndose a sí misma como una mujer negra, pero continúa con el estilo de la definición negativa, "I am/woman/ and not white" (l. 32-34).

Todo en este poema gira en torno a la identidad de la poeta que se va definiendo de modo ambiguo hasta llegar a especificar los dos elementos más importantes de su identidad: la raza y el sexo. Las asociaciones míticas corroboran el deseo de Lorde de establecer unas antepasadas legendarias en un país legendario, y las imágenes femeninas prevalecen en el poema. Como elementos estilísticos más destacados hallamos imágenes violentas de sangre y guerra, ambigüedad sintáctica e interrupciones de versos.

"From the House of Yemanjá"<sup>6</sup> (6) es un poema que trata sobre las complejas relaciones entre una hija y una madre negras en una sociedad blanca. Al igual que el

---

<sup>6</sup>Según el glosario de nombres africanos incluido al final de *The Black Unicorn* (1978), "Yemanjá: Mother of the other *Orisha*, Yemanjá is also the goddess of oceans. Rivers are said to flow from her breasts. One legend has it that a son tried to rape her. She fled until she collapsed, and from her breasts, the rivers flowed. Another legend says that a husband insulted Yemanjá's long breasts, and when she fled with her pots he knocked her down" (121-22).

anterior, también gira en torno a la identidad y la influencia de su madre en la autodefinición de la poeta. Lorde refleja sus dificultades para alcanzar una identidad sin fisuras después de vivir durante mucho tiempo con una madre cuyos estándares de perfección están definidos por la sociedad blanca. Desde la primera estrofa, se afirma la duplicidad de la madre en sus relaciones con sus hijas:

My mother had two faces and a frying pot  
where she cooked up her daughters  
into girls  
before she fixed our dinner.  
My mother had two faces  
and a broken pot  
where she hid out a perfect daughter  
who was not me  
I am the sun and moon and forever hungry  
for her eyes. (l. 1-10)

En la segunda estrofa, la poeta reconoce la influencia de esta duplicidad de su madre y es capaz de reconocer el lado materno que está asociado con su raza negra, "I bear two women upon my back/one dark and rich and hidden/in the ivory hungers of the other" (l. 11-13). Su madre es fuente de sustento, y a la vez, le infunde miedo. Sin embargo, la poeta expresa el deseo de verla como una figura íntegra y positiva pero sólo en sueños aparece de esta manera.

En la cuarta estrofa, Lorde reivindica el lado materno más íntimamente conectado con la raza e invoca a su madre como si de una diosa se tratara. Esta nueva madre ha dejado de ser una extraña y está modelada según los deseos de su hija. El poema cambia de un tono meditativo a un tono exhortativo (Casto 1990, 164-65). La madre se ha convertido en una figura mítica, un objeto de deseo, con el que la poeta quiere establecer vínculos basándose en su naturaleza como mujer negra. Es como si en el descubrimiento de un vínculo con su madre, la poeta hallara una fuente necesaria de su creatividad (Ostriker 1986, 189). Esta estrofa denota un carácter de urgencia, de necesidad, como si

la capacidad artística de la poeta se agotara si no recibiera ese soplo de su madre, "mother I need your blackness now/as the august earth needs rain" (l. 29-30). Como señala Barbara Templeton (1984, 75), en esta estrofa, la autora evoca a su madre como a una diosa africana, Yemanjá, y enfatiza el poder visionario que su raza le confiere. De ello se derivan asociaciones positivas conectadas con la raza negra, fuente de magia, alimento y riqueza espiritual para la poeta. Esta madre encarna el deseo de Lorde de una autorrepresentación que traiga consigo un cambio en la lengua y en la estructura social que la lengua sustenta (Casto 1990, 166), y además implica un deseo de una identidad integrada y plena en la que la raza sea un elemento positivo.

Sin embargo, en la última estrofa descubrimos que la autodefinición que Lorde se atribuye carece de integridad y se sitúa en la intersección de las dos identidades encarnadas por su madre. Estas forman parte de ella y contribuyen a la fragmentación interna que refleja en el poema. El anhelo de plenitud expresado en la cuarta estrofa no deja de ser éso, un anhelo. Ahora observamos que la poeta es "sun" y "moon" (l. 32), transmitiendo esta estrofa un sentimiento de encontrarse en los límites de cualquier definición:

I am  
the sun and moon and forever hungry  
the sharpened edge  
where day and night shall meet  
and not be  
one. (l. 31-36)

Como se aprecia, estos últimos versos nos ofrecen una visión fragmentada de la identidad de la poeta. Lorde juega a no definirse para no ser clasificada por sus lectores según las nociones tradicionales de raza y género. Prefiere mantenerse en el margen, pues así dispone de la capacidad para innovar el lenguaje sin tener que luchar contra definiciones impuestas sobre su identidad (Casto 1990, 166-67). Al igual que en el poema anterior,

estilísticamente Lorde utiliza una sintaxis ambigua, interrupción de versos y ritmo vertical. Desde el punto de vista social, la idea expresada aquí tendría que ver con la necesidad de alcanzar una identidad plena en la que la raza actuara como elemento positivo y primordial, y como fuente de creatividad y energía.

En "Dahomey" (10), Lorde hace uso de varias figuras míticas legendarias con las que se vincula, entre ellas Seboulisa, la diosa de Dahomey, un antiguo reino antiguo africano. A ésta se refiere como "my mother" (l. 3) y la describe con imágenes de dolor y poder a la vez, de modo ambivalente.

La primera estrofa está en primera persona y narra la experiencia personal de la autora, su encuentro con la diosa Seboulisa<sup>7</sup> y la violencia masculina que la poeta atribuye a "my father's wars" (l. 2).

A continuación, Lorde se distancia y utiliza la tercera persona para describir dos imágenes de un poblado africano:

four women joined together dying cloth  
mock Eshu's iron quiver  
standing erect and flamingly familiar  
in their dooryard (l. 10-13)

Estas mujeres se están burlando de Eshu, una de las deidades más importantes de Dahomey, cuya función es de intérprete y mensajero entre las distintas *Orisha*<sup>8</sup> y los humanos. Ridiculizan su representación como un falo y le despojan de su función de mediador, puesto que su figura se describe como "mute as a porcupine in a forest of lead" (l. 14). No reconocen la autoridad de este dios, con lo cual están subvirtiendo los papeles

---

<sup>7</sup>"Seboulisa: The goddess of Abomey - 'The Mother of us all'" (TBU 1978, 121).

<sup>8</sup>"*Orisha*. The *Orisha* are the goddesses and gods - divine personifications - of the Yoruba peoples of Western Nigeria. As the Yoruba were originally a group of many different peoples with a similar language, there are close to six hundred *Orisha*, major and local, with greater or lesser powers, some overlapping" (TBU 1978, 120).

asignados a su género. Los siguientes versos persisten, no obstante, en asociar la actividad violenta con los *hermanos y sobrinos* de estas mujeres ("*other brothers and nephews*", l. 16). Ellas elaboran *vistosos tapices* ("*bright tapestries*", l. 17) que los hombres transforman en *cuentos de sangre* ("*tales of blood*", l. 18), con lo cual aquí no existe la transgresión del género pues cada uno cumple el rol que tradicionalmente se le ha asignado. A nuestro juicio, esto indica la dificultad de eliminar los comportamientos y actitudes atribuidos a cada sexo en la sociedad. Se avanza, pero muy lentamente.

En la siguiente estrofa asistimos a otra subversión del género. El dios de la lluvia y el trueno ya no es Shango. El papel de Shango lo realiza ahora "...a woman with braided hair/spelling the fas<sup>9</sup> of Shango" (l. 19-20). En los dos últimos versos de esta estrofa, la autora vuelve a la primera persona con una imagen un tanto ambigua, refiriéndose quizá a su situación después de todos los cambios mencionados sobre el papel de las mujeres.

Continúa la poeta con esta referencia a sí misma en la última estrofa y, al igual que en el poema anterior, encontramos una dualidad en su personalidad. Hasta ahora Lorde nos ha mostrado cómo las mujeres rechazan la autoridad de los hombres y llevan a cabo ellas mismas actividades tradicionalmente reservadas a éstos. Lorde se define a sí misma como andrógina, encarnando los dos géneros, "Bearing two drums on my head I speak/ whatever language is needed/to sharpen the knives of my tongue" (l. 27-29). Admite su potencial para la violencia y la furia, sin renunciar a su identidad como mujer negra, lo cual amplía el concepto de género y lo hace fluido.

En este poema, pues, la utilización de mitos africanos sirve para que la poeta transgreda los papeles asociados a las mujeres por su género e indica la necesidad de que las mujeres negras descubran las fuentes de su energía y lleven a cabo un renombramiento

---

<sup>9</sup>"Fa: One's personal destiny - the personification of fate" (TBU 1978, 120).

de sí mismas sin renunciar a ciertos rasgos básicos de su identidad. Nuestra autora aboga por huir de las imposiciones al género y por ampliarlo lo más posible para evitar la fragmentación entre el deseo y lo impuesto.

El poema "Call" (*OUBU* 1986, 73) es uno de los pocos poemas de tema mítico que no pertenecen a *The Black Unicorn* (1978). Invoca Lorde a la diosa Aido Hwedo, cuya naturaleza explica en la primera estrofa:

Holy ghost woman  
stolen out of your name  
Rainbow Serpent  
whose faces have been forgotten (l. 1-4)

En la siguiente estrofa, Lorde habla por sí misma y por otras mujeres anónimas como la diosa, "whose names and faces have been lost in time"<sup>10</sup>. Se trata de una diosa con varias caras, en consonancia con la variedad de mujeres que la invocan y desean su llegada a modo de redención, "we are piecing our weapons together/scraps of different histories" (l. 9-10).

A continuación, la protagonista del poema afirma:

I have written your names on my cheekbone  
dreamed your eyes flesh my epiphany  
most ancient goddesses hear me  
enter (l. 20-23)

En estos versos observamos claramente, como bien afirma Sagri Dhairyam, que el poema es una llamada de atención para rescatar las representaciones de historias perdidas y de víctimas sin nombre que la diosa encarna (1992, 247). Lorde descubre su "scrap of history" ante esta diosa que aparece como una figura seductora, un espíritu y una madre:

---

<sup>10</sup>En una nota al final del poema, Lorde explica la figura de *Aido Hwedo*: "The Rainbow Serpent; also a representation of all ancient divinities who must be worshipped but whose names and faces have been lost in time" (*ODBU* 1986, 75).



I am a Black woman turning  
mouthing your name as a password  
through seductions self-slaughter  
and I believe in the holy ghost  
mother (l. 30-34)

Le atribuye poderes especiales y capacidad de ir más allá de donde alcanza su vista, "in your flames beyond our vision" (l. 25). Hace referencia además a otra "scrap of history", "Thandi Modise winged girl of Soweto/brought fire back home in the snout of a mortar" (l. 40-41) y que, al igual que las mencionadas en la segunda estrofa, también invoca a Aido Hwedo.

Las estrofas siguientes continúan en esta misma línea. Lorde se muestra dispuesta a ser la voz de esta "Rainbow Serpent", "Rainbow Serpent who must not go/unspoken" (l. 44-45). La poeta se desnuda ante la diosa y yuxtapone identidades históricas y nombres míticos: los de Oya, Seboulisa, Mawu, Afrekete, con los nombres reales y presentes de Rosa Parks, Fannie Lou Hammer, Assata Shakur, etc. Al mencionar estos nombres, Lorde sugiere caras e historias olvidadas, actuando como la diosa Aido Hwedo y siendo "the holy ghosts' linguist" (l. 75), es decir, la representación y la voz de divinidades antiguas cuyos rostros han sido olvidados. Además, transmite fragmentos de historias ("scraps of different histories", l. 10) de personas reales que, al ser nombradas, abandonan la realidad de olvido en la que vivían. Este es el camino para que las opresiones dejen de estar silenciadas. Como consecuencia, cuando menciona a las hijas de la diosa ("Your daughters are named", l. 79), se refiere tanto a estas personas como a las divinidades que Aido Hwedo representa. Las figuras míticas y las reales se ven influidas de la misma manera por la diosa Aido Hwedo.

Termina el poema con la repetición del verso "Aido Hwedo is coming" (l. 84-86). Es el fin de los silencios sobre las opresiones sufridas por muchas personas.

Para E. Casto (1990, 187-89), Aido Hwedo es madre de la vida y de la muerte y predice un apocalipsis donde celebra la violencia y la destrucción en una simplificación de posiciones y argumentos políticos. Las heroínas que menciona representan el lado bueno y a lo largo del poema se insiste en que esta corrección se deriva, simple y exclusivamente, de la naturaleza esencialmente buena y protectora de las mujeres negras en contacto con la diosa. Casto critica el fervor de este mito que Lorde utiliza pues en su intento de unir a las mujeres en un deseo frenético de liberación, celebra la destrucción y la confunde con la vida, "my whole life has been an altar worth/its ending" (l. 53-54).

A nuestro juicio, parece un poco exagerado el tono de plegaria del poema pues aunque la poeta procura hablar por personas que no tienen voz, el resultado es un poco artificial. La utilización del mito de la diosa Aido Hwedo pierde fuerza, resultando lejano y distante de las historias que Lorde desea conectar con ella. Sin embargo, es un intento destacable que Lorde quiera actuar como la definición de diosa que ella proporciona y desplegar su autoridad para hablar en nombre de mujeres silenciadas y oprimidas. Es interesante también el uso del pronombre "we", que contribuye a que la voz poética cobre fuerza al venir avalada por una comunidad. Encontramos pluralidad y fluidez en el poema: pluralidad de rostros e historias. El poema actúa como resumen porque incluye elementos importantes de la poesía de Lorde, utiliza un mito para articular la voz poética y expresa el deseo de romper la opresión del silencio e iniciar un nuevo estado de cosas para ella y su comunidad.

#### IV.6.2.6. Denuncia social y política

Los poemas que comentaremos a continuación muestran, en un contexto urbano, la injusticia social, violencia, racismo, sexismo y relaciones de poder y dominación que, según nuestra autora, han prevalecido en la vida cotidiana de la comunidad negra en Estados Unidos y aún perviven. Destacan los poemas dedicados a la denuncia de la situación de la infancia negra, golpeada por la violencia y la falta de oportunidades, y de la mujer negra, víctima de abusos dentro y fuera de la comunidad afroamericana.

"Summer Oracle" (CR 1970, 4) contiene referencias a la muerte de Martin Luther King y los subsiguientes desórdenes callejeros. La imagen dominante es la del fuego, que posee diferentes poderes y significados en las estrofas. En la segunda estrofa, el fuego es mágico, "blackening the vague lines/into defiance across the city" (l. 6-7) y tiene poder para cambiar nuestra percepción de las cosas. En la tercera estrofa encontramos "and [I] imagine you into fire/untouchable in a magician's coat" (l. 12-13), la imagen del mago que manipula el nacimiento y la muerte. Sin embargo, ni siquiera esta imagen le proporciona paz a Lorde porque la magia es inútil en un tiempo de destrucción y muerte como el que se refleja en el poema:

no spells bring forth peace  
and I am still fruitless and hungry  
this summer  
the peaches are flinty and juiceless  
and cry sour worms. (l. 21-25)

Esta idea de un verano ardiente se repite en la última estrofa. El fuego es aquí sinónimo de destrucción, producto quizás de saqueos e incendios que asolaron ciudades como Washington después de la muerte de Luther King. La repetición del verso "The image is fire" (l. 5, 9, 27, 32) encierra estos significados y a la vez se distancia de ellos

(King 1987, 181). También el fuego está conectado con "your body" (l. 35), que a pesar de todo es capaz de protegerse con mentiras:

I smell it in the charred breeze blowing over  
your body  
close  
hard  
essential  
under its cloak of lies. (l. 34-39)

Se refleja así la contradicción de que incluso el cuerpo, que puede parecer más real y tangible, es capaz de engañar. De este modo, este fuego es en cierto modo inútil pues ni alivia, ni purifica, ni trae consigo una nueva realidad. Las imágenes que aparecen en el poema carecen de poder para cambiar las cosas, como el mago con su magia estéril, o son engañosas.

Estilísticamente, el poema se basa en la repetición de ciertos versos y palabras conectadas con el fuego, como "flaming", "burning" (l. 27), "blaze" (l. 28). Encontramos, al igual que en "Coal" (*TFC*, 1968) una excesiva sobrecarga de imágenes y metáforas que ocultan un poco la experiencia personal que la poeta quiere transmitir.

En "Equinox" (*FLWOPL* 1973, 11), asistimos a la corrupción de los sueños y a la imposición de una dura realidad de violencia y racismo en los años sesenta. Consta el poema de cuatro estrofas largas, pobladas de referencias a personajes famosos del ámbito negro como W.E. DuBois o Malcom X, y de la política en general, como John F. Kennedy. En la primera estrofa encontramos dos temas recurrentes en la poesía de Lorde, la primavera y los niños, en este caso "unborn children" (l. 3). También observamos imágenes de fuego destructor y vocabulario relacionado con éste, "bake", "ovens" (l. 4), "flame" (l. 5). La violencia contra los niños continúa en la siguiente estrofa "believing only Birmingham's black children/were being pounded into mortar in churches" (l. 15-16), y también en la tercera, "...the dark mangled children/came streaming out of the atlas" (l.

30-31), al igual que las referencias al fuego, casi todas con el verbo "burn", "...my whole house burned down" (l. 22), "Detroit and Watts and San Francisco were burning" (l. 35).

Hay amplias referencias geográficas del mundo, pues la violencia y el racismo no están restringidos a un lugar determinado, sino que son fenómenos que azotan a muchas personas, especialmente en la época concreta que menciona el poema, los años sesenta. Se habla tanto de New York y los Estados Unidos, como de Hanoi, Angola o Pnam-Phen (l. 32). En el poema no observamos un hilo narrativo, sino un mosaico que aúna la reflexión, la experiencia personal, recuerdos, noticias, etc. que, según Katherine King (1987, 195), forma parte de la técnica del ritmo vertical. La autora es consciente de una serie de sucesos violentos y quiere que otras personas también lo sean y lo expresen, por lo que reconstruye una tradición de activismo para los escritores mediante la incorporación de acontecimientos contemporáneos de modo abierto.

La experiencia personal pasa a primer plano al final del poema, siempre en conexión con los hijos de la poeta, quienes, debido a su juventud, no son pesimistas, y pueden hablar de primavera y paz. Esto no altera la visión de Lorde sobre el porvenir que le espera a su raza. No confía en un futuro donde las razas convivan en paz y la violencia sea un recuerdo, sino que parece refugiarse en la búsqueda de la felicidad personal y del amor como forma de supervivencia en un mundo cada vez más violento.

"Who Said It Was Simple" (*FLWOPL* 1973, 39) hace referencia a la actitud de algunas mujeres en una manifestación feminista, con lo que Lorde saca a la luz las divisiones dentro del movimiento feminista debidas fundamentalmente a las diferencias raciales (Thompson 1991, 48). Ironiza la poeta sobre algunas de las contradicciones de estas mujeres, que ellas no aprecian porque ni su raza ni su orientación sexual las oprimen como a Lorde:

But I who am bound by my mirror  
as well as my bed  
see causes in colour  
as well as sex (l. 12-15)

Finaliza el poema también de modo irónico, "and sit here wondering/which me will survive/all these liberations" (l. 16-18). Denota la autora el cansancio que le producen estos rituales de liberación, es decir, estas manifestaciones en defensa de los derechos de las mujeres, porque ella no se siente representada. Lorde subvierte el mito de la igualdad y justicia en el movimiento de liberación de la mujer y muestra la tendencia de los oprimidos a oprimir a otros a su vez. Pero, como nos recuerda el título del poema, "Who said it was simple", la precaria situación de la autora es un ejemplo para que otras mujeres negras se cuestionen su propia situación. El poema es un ejemplo de la posición de Lorde en la encrucijada de varias diferencias (Thompson 1991, 49).

"New York City 1970" (*NYHSM* 1974, 1) nos recuerda algunas imágenes utilizadas anteriormente en otros poemas como "Summer Oracle", "The Day They Eulogized Mahalia" y "Equinox" (*FLWOPL*, 1973). Comienza Lorde la primera estrofa planteándose la dificultad de los cambios, pues no basta con nombrar la realidad de modo distinto sino que ésta debe transformarse. No hace referencia explícita a nada en concreto, así que deducimos que alude a la posibilidad de un cambio general que afecte a toda la sociedad. También se pregunta la autora por la validez de postular una identidad colectiva si se carece de una identidad individual, "And what does the we-bird see with/who has lost its I's?" (l. 4-5).

La siguiente estrofa nos revela desde el principio las desoladoras imágenes urbanas que vamos a encontrar, "There is nothing beautiful left in the streets of this city" (l. 6). Menciona Lorde "fire" (l. 6), "blood" (l. 7), "blackened" (l. 11) y afirma creer en el poder renovador del fuego. La poeta muestra su cansancio respecto a su yo fragmentado. Está

harta de plantearse cosas respecto a sí misma, sus hijos y la ciudad donde vive, por ello, casi piensa que sería mejor que el fuego acabara con el pasado y diera lugar a una nueva etapa:

tired of the past tense forever, of assertion and repetition  
of the ego-trips through an incomplete self  
where two years ago proud rang for promise but now  
it is time for fruit and all the agonies are barren-  
only the children are growing (l. 12-16)

La tercera estrofa contiene imágenes de muerte y destrucción, un tanto surrealistas y oníricas, sobre todo al final cuando la autora menciona a sus hijos y su idea de *submit them to the city* (l. 19-35), a este infierno de destrucción. Lorde se siente irremediabilmente vinculada a la ciudad. Para ella es como una droga y para sus hijos la considera un medio de aprendizaje que les puede proporcionar un conocimiento necesario para sobrevivir. Se acumula el vocabulario violento, "brutalizations" (l. 25), "five", "rage", "ritual scarifications" (l. 31), "blood-splash" (l. 34), "destroyer" (l. 35), con lo cual el hecho de que Lorde esté dispuesta a someter a sus hijos a esta ciudad resulta un poco cruel.

Estas visiones apocalípticas continúan en la segunda parte del poema. La poeta contempla la ciudad como un cuerpo por el que fluyen las llamas, siendo a la vez "an empire's altar" (l. 37) y "sacrificial stenchpot" (l. 38), cuyos habitantes son gente inútil, asesinos, transeúntes o adoradores del dinero que dedican todas sus energías a "their private hoard" (l. 55).

Continúa su rechazo a estos últimos en la siguiente estrofa, a los que denomina *diáconos asesinos* ("murderous deacons", l. 57) por no asumir ningún compromiso con la ciudad. La ciudad sigue siendo caracterizada como un ente poderoso, en el cual sólo caben dos modos de relacionarse: dominación o subordinación. Es destacable el verso, "before

trusted to slaughter" (l. 67) refiriéndose a uno anterior, "...the blessed enthusiasms of all my children" (l. 62), pues "slaughter" tiene un doble significado, de agente y víctima (King 1987, 208).

La última estrofa completa la imagen devastada de esta ciudad, en la que no queda nada que valga la pena excepto "the faint reedy voices like echoes/of once beautiful children" (l. 70-71).

Es un poema desolador, repleto de imágenes surrealistas y a veces difíciles de comprender. Lorde analiza su relación con la ciudad en la que nació y cuestiona qué posibilidades ofrece para ella y para sus hijos. No hay soluciones definitivas, todo está en la cuerda floja, tanto su propia supervivencia como la de sus hijos. A nuestro juicio, nuestra poeta utiliza un número excesivo de imágenes violentas, recargando demasiado el poema y disipando un poco su efecto dramático. Los versos son muy largos y las preguntas que Lorde intercala nos comunican una mayor sensación de inseguridad sobre su identidad, su propio futuro y el de sus hijos.

"To My Daughter The Junkie On A Train" (NYHSM 1974, 3) continúa este tipo de poesía dura y urbana en la línea del poema anterior, ofreciéndonos la imagen de *children trusted to slaughter* que se mencionaba anteriormente. Se centra el poema en el tema de los niños cuyas vidas son malgastadas y convertidas en basura, presente en la poesía de Lorde desde *The First Cities* (1968). Son ejemplo de la insolidaridad y la injusticia, y productos típicos de una gran ciudad.

La protagonista del poema se encuentra con una chica en el metro, "...with a horse in her brain" (l. 10). Es la pesadilla de cualquier madre y produce una sensación de gran incomodidad en la poeta, anulando su capacidad para preguntarse el por qué, "locked about our necks/heavier than our habit/of looking for reasons" (l. 21-23).



En la última estrofa, la autora reconoce su parte de culpa en la existencia de chicas como ésta, e implica a su vez a toda la sociedad. Así, una experiencia ajena se convierte en propia y colectiva. Lorde forma parte de "...the other mothers who became useless/curse their children who became junk" (l. 36-37). Este sentimiento de culpabilidad aparecía ya en la primera estrofa cuando la poeta afirmaba que:

Children we have not borne  
bedevil us by becoming  
themselves  
painfully sharp and unavoidable  
like a needle in our flesh. (l. 1-5)

Lo que dibuja este poema es el universo de fracaso en que se desenvuelve la vida cotidiana de muchas personas en la ciudad.

En "Hard Love Rock # II" (*NYHSM* 1974, 24), Lorde vuelve a utilizar la técnica del *apo-koinou*, que se convierte en un método sistemático para dividir versos. Según Amitai Avi-ram (1986, 199-200), cada verso posee un significado que se ve alterado por el verso siguiente. Por ejemplo, el verso "you dig me" (l. 2), que parece una sugerencia erótica, se revela en el verso siguiente con un significado más siniestro, el deseo de poder político y de dominio sobre el hablante que subyace en la atracción erótica. Podríamos pensar también que la palabra "lying" tiene que ver con mentir, sin embargo, el siguiente verso muestra que los protagonistas, el hablante y el receptor, están oprimidos:

Listen brother love you  
love you love you love you dig me  
we are both lying  
side by side in the same place  
where you put me  
down  
we are  
deeper still  
aloneness unresolved by weeping (l. 1-10)

El poema se basa en juegos semánticos de palabras y sintagmas importantes "dig" (l. 2), "lying" (l. 4), "put me/down" (l. 6-7), "pricks" (l. 13), "being screwed" (l. 23), "on top" (l. 25), "my side" (l. 27). En cada caso, se revela un significado menos obvio, mostrando así una clara conexión entre lo privado y lo político, entre relaciones sexuales y relaciones de poder, entre un encuentro íntimo hombre-mujer y la subsiguiente estructura de poder, donde los hombres y los principios masculinos dominan. Lo que podría pasar por un hecho común en la vida como es un encuentro erótico, posee significados simbólicos. También revela el poema cómo los que están oprimidos pueden caer fácilmente en la manipulación, precisamente por su invisibilidad. La técnica del *apo-koinou* sirve para que esa revelación de lo invisible ocurra. En este poema se nos enseña a sospechar de ciertos principios racionales como posibles métodos para ocultar intentos de dominación tan naturales como el lenguaje, tan razonables como una frase (Avi-ram 1986, 201).

A través de una estética de la repetición, del ritmo vertical y del *apo-koinou*, Lorde se dirige a su comunidad, en especial a los hombres negros, y aboga por una lucha común frente a una opresión común. Critica a los hombres negros por su intento de multiplicar la opresión de las mujeres negras. Cuando la poeta afirma que "Black is/not beautiful baby" (l. 17-18), se refiere a la falsedad de algunos eslóganes de los que habla en la estrofa anterior. Son llamativos, pero no se corresponden con la realidad vital de muchas personas de raza negra, en especial con la de las mujeres. Por lo tanto, en este poema Lorde hace una llamada a la solidaridad con sus hermanos de raza, tocando puntos esenciales y escarbando detrás de la fachada de una pretendida unión. No se deja engañar la autora "by slogans/by rhetorical pricks" (l. 12-13).

"Power" (BO 1976, 1) mezcla los sentimientos personales de ira y frustración con la referencia al hecho real de la muerte de un niño negro a manos de un policía blanco.

En la primera estrofa, un tanto ambigua, encontramos una afirmación de lo que Lorde considera que debe ser la función de la poesía:

The difference between poetry and rhetoric  
is being ready to kill  
yourself  
instead of your children. (l. 1-4)

Lorde enfatiza el carácter social de la poesía, que para ella debe significar algo más que el estéril juego de palabras en que la han convertido los blancos. Pero este tipo de poesía también posee sus limitaciones. Según E. Casto, en este poema, la autora muestra una posición política clara, al igual que el argumento ético que se esfuerza en elaborar (1990, 170), pero en cuanto a fuerza emocional resulta desigual, pues Lorde nos transmite su ira mediante una acumulación de imágenes violentas que en ocasiones diluyen el impacto del poema.

En la segunda estrofa, describe una visión entre pesadilla y realidad, poblada de "raw gunshot wounds" (l. 5), "destruction" (l. 18), "blood" (l. 14), "black" (l. 6), "whiteness" (l. 15). En este universo de odio aparece ya la imagen de un niño muerto, cuya historia narrará Lorde en las siguientes estrofas, reflejando su propia impotencia "...to make power out of hatred and destruction" (l. 18) y también su alienación "...into the whiteness/of the dessert where I am lost" (l. 15-16).

La tercera y cuarta estrofas se centran en la tragedia de la muerte de un chico negro de diez años a manos de un policía blanco. Este crimen queda impune, "Today that 37 year old white man/with 13 year of police forcing/was set free" (l. 29-31). Pero la mayor perversión es, en realidad, que la única mujer negra del jurado afirma "'They convinced me'..." (l. 35), con lo cual está participando y siendo cómplice de los blancos en la opresión a los de su raza. Este hecho incita a Lorde a adoptar un tono amenazador en la última estrofa del poema, afirmando que:

But unless I learn to use  
the difference between poetry and rhetoric  
my power too will run corrupt as poisonous mold  
or lie limp and useless as an unconnected wire (l. 45-49)

La poeta advierte aquí que su paciencia tiene un límite y que su capacidad para articular su visión y para actuar de un modo positivo puede corromperse. Sus consecuencias serían muy negativas, como demuestran los ejemplos que aporta. Esta amenaza de Lorde está dirigida a los lectores blancos, para que sientan miedo ante la ira de los negros (Casto 1990, 173). Por ello, no es posible ni deseable, en el marco del feminismo, identificar el género como único motivo de opresión para las mujeres, pues tanto raza como género están estrechamente relacionados.

En este poema alternan la expresión de visiones muy personales y estilo confesional con referencias a la realidad de la calle y estilo un tanto periodístico y narrativo, con diálogos intercalados, casi prosa. Es heredero de las técnicas utilizadas en "Martha" (CR 1970, 10), en el que Lorde yuxtapone noticias, reflexiones, etc. Es interesante mencionar las observaciones que Linda Koolish realiza a propósito de este poema. Según ella, Lorde muestra aquí la dificultad para establecer los usos correctos e incorrectos del poder y la *agonía* que conlleva el ser justo en la utilización del éste (Koolish 1987, 2-3).

El poema "Between Ourselves" (BO 1976, 14) critica la intolerancia de la comunidad negra respecto a las diferencias que existen en su seno. Esto se observa en la primera estrofa, "Once it was easy to know/who were my people" (l. 8-9). En la segunda, Lorde advierte contra la falta de incentivos y de ambición de los negros, la cual puede ocasionar que se adopten los patrones de los blancos a la hora de enfrentarse con el mundo, y menciona el caso de su madre. Evoca al dios Orishala en conexión con esta idea porque, en primer lugar, es el dios que da forma a los humanos antes de nacer y, en

segundo lugar, su color sagrado es el blanco. En la tercera estrofa afirma algo muy importante, "I do not believe/our wants have made all our lies/holy" (l. 20-22). El hecho de pertenecer a un grupo marginal no les libra de la intolerancia ni les hace estar en posesión de la verdad, sin embargo esta idea no siempre ha estado clara en la obra de Lorde. Corroborando estos versos, la siguiente estrofa hace referencia a sus antepasadas y al momento en el que ella imagina que pasaron a ser esclavas allá en las costas de Elmina, en África, por la traición de un hombre negro, por lo cual no cree en "...easy blackness as salvation" (l. 37). El hecho de pertenecer a una raza oprimida no redime porque sí.

En las estrofas que siguen, Lorde expone la necesidad de ser conscientes de las contradicciones dentro de la comunidad afroamericana como paso previo para superar las limitadas definiciones de la raza negra procedentes de la propia comunidad. La autora aboga por una pluralidad de maneras de ser y de expresarse, de potenciar las diferentes posibilidades de realización de la propia identidad. A los que la clasifican, Lorde les conmina a que revisen sus propias definiciones, "before you hear my heart speak/mourn your own borrowed blood/your own borrowed visions" (l. 64-66), y a todos les dice "...we each wear many changes/inside of our skin" (l. 74-75).

Como describe en la última estrofa, nuestra poeta cree en la pluralidad del yo y en las múltiples facetas que existen dentro de cada individuo. Luego manifiesta una idea que quizá sea la más importante del poema: negar al otro es negarse a uno mismo, con lo cual, y como bien dice Barbara Templeton, "...[W]e preserve ourselves when we preserve others, and we realize others as we realize ourselves" (1984, 80). Esta ampliación de las definiciones limitadas del yo confiere a Lorde más autoridad y nos permite reevaluar y redefinir significados que parecen fijos y exclusivos:

if we do not stop killing  
the other  
in ourselves  
the self that we hate  
in others  
soon we shall all lie  
in the same direction  
and Eshidale's<sup>11</sup> priests will be very busy  
they who alone can bury  
all those who seek their own death  
by jumping up from the ground  
and landing upon their heads. (l. 82-93)

El poema contiene varias de las claves de la obra de Lorde, como son, su creencia en la diferencia como fuente de plenitud personal y comunitaria, su denuncia de la intolerancia y de las definiciones impuestas, vengan de donde vengan, tanto de la comunidad negra como de la blanca; el perdón como primer paso hacia la aceptación de uno mismo y del otro y, sobre todo, la idea de ver al otro en uno mismo y a uno mismo en el otro.

"Chain" (TBU 1978, 22) está basado en una noticia en la que se narra la historia de dos chicas de quince y dieciséis años que han dado a luz sendos hijos producto de un incesto con su padre, pero que han sido devueltas a su hogar después de permanecer en una casa de acogida. El poema consta de dos partes. En la primera, Lorde nos presenta a las víctimas de la tragedia. Sus rostros carecen de expresión, protagonizan una historia que les ha dejado sin palabras. La simple presencia de estas niñas es utilizada por la poeta para hacernos partícipes y cómplices del drama:

but look at the skeleton children  
advancing against us  
beneath their faces there is no sunlight  
no darkness  
no heart remains  
no legends

---

<sup>11</sup>"Eshidale: A local *Orisha* of the Ife region in Nigeria, whose priests atone for and bury those who commit suicide by jumping up from the ground and falling upon their heads" (TBU 1978, 119).

to bring them back as women  
into their bodies at dawn. (l. 4-11)

En la segunda parte, la voz poética actúa como la madre de estas niñas. Su deber es protegerlas y enfrentarse al sistema que produce unos padres semejantes (Casto 1990, 168-69), pero ella misma no sabe como actuar. La violencia y el horror de la situación le hacen dudar de su propia capacidad de protección. La poeta muestra su impotencia ante la tragedia de sus hijas. Una de ellas le pide un poema, una definición que les diga quiénes son y quién es él para poder situarse respecto a sí mismas y a sus hijos,

oh make us a poem mother  
that will tell us his name  
in your language  
is he father o lover (l. 59-62)

La segunda hija también le pide respuestas sobre sí misma a su madre y cuestiona un poco su figura al decirle "give us your blessing before I sleep/what other secrets/do you have to tell me" (76-78). La poeta es la única capaz de ofrecer consuelo a sus hijas y de restituirles un poco su fragmentada identidad, pero también podemos cuestionar su posición porque, ¿cómo explicar lo que ha pasado sin aparecer como cómplice? El hecho de que existan situaciones como la descrita en este poema proporciona a Lorde un motivo suficiente para escribir una poesía de compromiso político y social, denunciando circunstancias familiares intolerables. La presencia en el poema de las personas implicadas y sus voces, le dota de un tono dramático que comunica sencillamente un drama humano y nos revela la preocupación que nuestra autora ha mostrado siempre por los abusos y la violencia cometida contra la infancia negra. La imagen más dura de todo el poema es la de "skeleton children" (l. 12), en las dos primeras estrofas. Sus figuras se mueven en un universo confuso donde nada les puede devolver su autoestima y autodefinición como mujeres. Estas imágenes hacen a toda la sociedad cómplice de su tragedia y golpean su

conciencia con llamadas sin respuesta. El tono del poema es muy realista y nos recuerda también al poema "Martha" (CR 1970, 10) por estar basado en un suceso real y porque la poeta da cabida en él a otras voces distintas de la suya.

"Equal Opportunity" (ODBU 1986, 16) denuncia la invasión de la isla de Granada por los Estados Unidos. Al igual que en "Sisters in Arms" (ODBU 1986, 3), donde Lorde denunciaba las masacres contra la población negra en África, este poema revela las contradicciones e hipocresía de la política exterior estadounidense respecto a esta isla caribeña. Su ensayo "An Interim Report: Granada Revisited", incluido en *Sister Outsider* (1984, 176-190) desarrolla este tema con más detalle. La poeta muestra que el gobierno estadounidense promueve a una mujer negra como "american deputy assistant secretary of defense/for Equal Opportunity" (l. 1-2). Lo que podría considerarse un avance del ministerio de Defensa en relación a las mujeres y a las minorías, se desvanece al describir Lorde la actuación de los soldados norteamericanos en la invasión de Granada, como leemos en la tercera estrofa. Nuestra autora acentúa el contraste entre el despliegue militar norteamericano y las miserables condiciones de vida de una mujer negra en la isla. En los versos alterna el movimiento, transmitido con gerundios, con la sensación de inmovilidad y lentitud, conseguida mediante pausas en los versos y ausencia de verbos en forma personal:

An M-16 bayonet gleams  
slashing away the wooden latch  
of a one-room slat house in Soubise  
mopping up weapons search pockets of resistance  
Imelda young Black in a tattered headcloth  
standing to one side on her left foot  
takes notice  
one wrist behind her hip the other  
palm-up beneath her chin watching (l. 16-22)



La siguiente estrofa ofrece imágenes violentas y sangrientas sobre las secuelas de muerte y destrucción que la invasión ha ocasionado en la familia de esta mujer negra, "The baby's father buried without his legs/burned bones in piles along the road" (l. 41-42). La penúltima estrofa se compone sintácticamente de frases adversativas que indican el contraste entre las expectativas de la población ante la presencia de soldados norteamericanos y lo que en realidad éstos van a aportarles:

who offer cigarettes and chocolate but no bread  
free batteries and herpes but no doctors  
no free buses to the St. Georges market  
no reading lessons in the brilliant afternoons (l. 54-57)

En la estrofa final aparece otra vez "The american deputy assistant secretary of defense/for equal opportunity and safety" (l. 69-70). Lorde no la presenta como un ejemplo de avance de las mujeres negras sino como cómplice con el gobierno de su país en los hechos descritos anteriormente. Esta mujer "swims toward safety/through a lake of her own blood" (l. 75-76). Ese es el precio que ha tenido que pagar por disfrutar de poder y autoridad. Para E. Casto, este poema no está exento de contradicciones. Lorde expone la vinculación de esta mujer con estructuras de poder que permiten hechos como el de Granada, pero, en realidad, los métodos que ésta utiliza y los que Lorde defiende son los mismos. Al distinguir entre *ellos* y *nosotros*, como también vimos en "Sisters in Arms", la violencia está justificada si va en favor de los segundos y la destrucción que ocasiona se convierte en heroísmo mítico. La mujer de "Equal Opportunity" y la amante de "Sisters in Arms" no se diferencian tanto en realidad, sólo que a una se la ha mitificado y a la otra no. Casto critica que Lorde no proponga otras soluciones para resolver este conflicto de la complicidad con el poder, como sería analizar ciertos valores sociales y participar en la reorganización de la instituciones (1990, 185-86).

"Soho Cinema" (*ODBU* 1986, 19) está relacionado con el anterior poema y con "Who Said It Was Simple" (*FLWOPL* 1973, 39). Cuestiona aquí Lorde el feminismo de salón de algunas mujeres de clase media que participan en manifestaciones pero que no se implican más para cambiar situaciones de opresión e injusticia del mundo, con lo cual se convierten en cómplices del poder contra el que se manifiestan.

La protagonista de este poema "...lives at 830 Broadway" (l. 1), sale a la calle con otras mujeres vestidas con "200-dollar silk blouses where hammers once hung" (l. 5) y su hijo lleva "...an anti-nuclear sticker" (l. 9). En las restantes estrofas, la poeta se plantea irónicamente preguntas sobre lo que hará esta mujer después de escuchar las noticias:

When the six o'clock news is over  
does the child pat her mother's wet cheeks  
does she cradle her daughter against her  
and weep for what she has seen (l. 19-22)

A continuación, nos encontramos con una sucesión de acontecimientos que han ocurrido en el mundo, a cual más doloroso, pero ante los cuales Lorde duda que esta mujer reaccione. La dicción es directa y sencilla y destacamos la mención de diferentes lugares como Broadway, Santiago de Chile o Bleecker Street. La última estrofa es la que ofrece la imagen más cruel pues contrapone de modo descarnado la afluencia que representa "...her orange rebozo/with the Soho magenta fringe" (l. 36-37) con la pobreza de "a Vieques campesina/six children and no land left" (l. 38-39) y la imagen del ejército como usurpador, desapareciendo, "after the mortar/and the Navy/sailing into the sunset" (l. 40-42). La autora se siente molesta ante el feminismo superficial que no deriva hacia actitudes comprometidas y esa complicidad ignorante en la explotación de otros. Tanto en este poema como en el anterior, la autoridad de Lorde procede de su denuncia del precio que pagamos por conseguir parcelas de poder (Casto 1986, 185). La respuesta a los

interrogantes de este poema es negativa, la protagonista no va a llorar después de lo que ha visto. Su nivel de vida lo ha conseguido a costa de las vidas de otras personas.

"Thanks to Jesse Jackson" (*TMAD* 1993, 23) es un poema de estilo periodístico que denuncia la desigualdad entre cotas de poder y población. Lorde expone la situación de subordinación de la mayoría de las naciones de la tierra, sometidas a los países más poderosos, cuya población sólo representa un octavo del total mundial. De igual modo revela que son mayoritarias las personas de una raza distinta a la blanca, de un sexo que no es el masculino y que hablan una lengua que no es el inglés. La voz de la poeta parece ausente en esta enumeración de hechos, es más, no se habla de injusticia u opresión. Lorde busca que el lector deduzca de estas cifras y datos la desigualdad y subordinación en la que vive la mayor parte de la población mundial.

Es un poema sencillo pero impactante. Encontramos una estética de la negación, de decir lo que no es y lo que no ocurre para que el lector supla lo que falta y se dé cuenta así de la injusticia:

So most people in this world  
are Yellow, Black, Brown, Poor, Female  
Non-Christian  
and do not speak english

By the year 2000  
the 20 largest cities in the world  
will have two things in common  
none of them will be in Europe  
and none in the United States. (l. 9-17)

Tras estas palabras podemos leer, tanto la amenaza de una revolución de los oprimidos, que son mayoría, como la esperanza de que algún día el poder cambie de manos y la hegemonía mundial la establezcan estas mayorías oprimidas.

El poema "Judith's Fancy" (*TMAD* 1993, 24) narra un episodio de racismo entre la protagonista del poema y una vecina suya. Posee un tono de crónica, con un ritmo lento

muy similar al poema anterior. La yuxtaposición de hechos parece lo bastante elocuente en sí misma como para no necesitar más comentario. La actitud de la vecina hacia las personas de raza negra se aprecia claramente en las palabras de su hijo:

Your child speaks first.  
'I don't like you,' he cries  
'Are you coming to babysit me?' (l. 14-16)

Lorde deja aflorar su amargura y su dolor sólo en la segunda estrofa:

Were we enemies in another life  
or do your eyes always turn to flint  
when meeting a Black woman  
face to face? (l. 10-13)

Este poema corrobora las afirmaciones de las mujeres negras y del Tercer Mundo de que las mujeres también pueden ser opresoras. El hecho de ser mujer no inmuniza contra el racismo y evidencia que dentro de la comunidad femenina la opresión por la raza u otros motivos sigue existiendo. Para hacerle frente, la propuesta de Lorde de promover el diálogo entre las mujeres, basándose en el respeto y la aceptación de las diferencias mutuas sigue estando vigente.

#### **IV.6.2.7. Reflexión sobre la articulación de la experiencia vital**

Este tema aparece frecuentemente en la poesía de mujeres afroamericanas y del Tercer Mundo y está relacionado con la necesidad de encontrar la propia voz para lograr así la autodefinición. Al habérseles negado la posibilidad de conformar su verdad en un lenguaje y unas formas construidas por ellas mismas, estas escritoras sienten la necesidad de redefinir ese lenguaje y de reivindicar otro con el que expresarse abiertamente (Koolish 1987, 13-14).

"After a First Book" (CR 1970, 9) nos recuerda que fue durante su estancia en Tougaloo College cuando Lorde recibió las primeras copias de su libro *The First Cities* (1968). Reflexiona Lorde aquí sobre su escritura y sobre lo que para ella representan sus poemas. También hace referencia al aspecto puramente físico de la actividad de escribir como vemos en la primera estrofa, "Paper is neither kind nor cruel/only white in its neutrality" (l. 1-2). Es un espacio vacío que se va llenando con la realidad de la escritura.

En la siguiente estrofa considera sus poemas como "historical reviews of a now absorbed country/a small judgement/hawking and coughing them up" (l. 8-10). Compara luego, metafóricamente, a la actividad poética con la maternidad y se refiere a la primera como algo que no sabe si se volverá a repetir. La tercera estrofa, la más larga del poema, insiste en la idea anterior de los poemas que acumulan momentos de la vida de Lorde y construyen redes de interconexiones entre sí mismos (King 1987, 171), por lo tanto, forman parte de ella y a la vez le son ajenos. El papel se ha transformado en poemas y libros que, a su vez, se pueden convertir en "tissues or decoration/dolls or japanese baskets/blankets or spells" (l. 21-23). Al mismo tiempo, los poemas adquieren significados nuevos que le pueden inducir a odiarlos o no, o a utilizarlos en diferentes momentos, "I can love them or hate them/use them for comfort or warmth" (l. 19-20).

Lorde ha pasado de hablar de los poemas como objetos artísticos con un significado personal, como una parte de sí misma en sentido sentimental, a mencionarlos como objetos físicos. Los poemas poseen vida propia, una vez que la autora los ha creado, pueden utilizarse en un plano puramente físico o espiritual. Según Katherine King, éstas son las conexiones reales e inseparables entre la poesía y la vida (1987, 170-71).

"Bloodbirth" (CR 1970, 8) está en cierto modo conectado con el poema anterior y con "Coal" (TFC, 1968). No es una reflexión sino casi un grito en el que se expone de

modo urgente y con un ritmo vertical la necesidad de hablar y de expresión. La poeta siente algo que bulle en su interior y necesita sacarlo a la luz. Es algo íntimo y profundo:

it is not my heart  
and I am trying to tell this  
without art or embellishment  
with bits of me flying out in all directions  
screams memories old pieces of flesh  
struck off like dry bark (l. 7-11)

Encontramos también las ideas de "birth" y "exorcism" (l. 16). "Birth" conecta la necesidad de expresión con un sentimiento de renovación, y "exorcism" nos sugiere un violento deseo de sacar a la luz obsesiones, deseos, es decir, "screams memories old pieces of flesh" (l. 11). Contrasta este verso con los siguientes:

the beginning machinery of myself  
outlining recalling  
my father's business -what I must be  
about -my own business  
minding. (l. 17-22)

La poeta expresa sus temores respecto a que esta necesidad de expresión se desvirtúe y deje de estar conectada con lo más íntimo para convertirse en un ejercicio de estilo o en una rutina.

En la última estrofa se plantea el poder del lenguaje para articular su realidad y mostrar "...the true face of me" (l. 28). Finalmente, el "I" del poema se transforma en "you" y "they" al referirse a sus hijos y a los de otras personas. Esta actividad ("conjugating business", l. 33) ha dejado de ser algo muy personal para convertirse en algo común a otras personas. Desde el punto de vista estilístico, es destacable según Katherine King (1987, 183), el ritmo vertical del poema que facilita que el lector experimente la interioridad descrita en el mismo. El lenguaje y la puntuación también contribuyen al pulso acelerado del poema que imita el desarrollo del pensamiento y los sentimientos.

En "There Are No Honest Poems About Dead Women" (*ODBU* 1986, 61) Lorde se pregunta qué ocurre después de la poesía ("after we have told our stories", l. 2). La autora se plantea la validez de esta actividad y de las reacciones propias y de las otras mujeres ante sus historias:

do we want  
to be healed do we want  
mossy quiet stealing over our scars  
do we want  
the powerful unfrightening sister  
who will make the pain go away (l. 3-8)

La última estrofa revela el dolor de Lorde durante la tensa espera que supone encontrar una respuesta a esta pregunta clave. Inventa otra historia pero la experiencia que intenta reflejar pesa demasiado y al tratar de articularla, "cadences of dead flesh/obscure the vowels" (l. 17). El dolor dificulta la honestidad, a pesar de ello, Lorde considera que debe plantearse qué es lo que queda después de hablar, escribir y denunciar. El ritmo rápido y ágil predomina en la primera estrofa, mientras que en la segunda encontramos un tono más reflexivo.

Con el poema "Thaw" (*TMAD* 1993, 10), Lorde reflexiona sobre la escritura y la inspiración. Desde la primera estrofa, nuestra autora nos muestra una grieta en su actividad creativa, con una crisis de lenguaje e ideas. Las palabras utilizadas otras veces no le sirven para desarrollar ningún tema. Todo esto lo ilustra con metáforas y comparaciones relacionadas con la naturaleza:

The language of past seasons  
collapses pumpkins in spring  
false labor slides like mud  
off the face of ease  
and whatever I turn my hand to  
pales in the sun. (l. 1-6)

La segunda estrofa describe la desconfianza de Lorde hacia la denominada inspiración. Las musas se han convertido en brujas poco fiables y la poeta se encuentra en un estado en el que se siente incapaz de articular nada, "you are trapped asleep/you are speechless" (l. 11-12). La última estrofa muestra la desintegración de estas musas-brujas. Las palabras se derrumban a su alrededor, lo cual las obliga a vagar sin rumbo como preámbulo a su desintegración ya que han perdido su razón de ser, "off we drift/separate and syllabic/if we survive at all" (l. 17-19).

Lorde cuestiona en este poema, pues, la solidez de las musas y las dificultades de la actividad poética. El título mismo, "Thaw" alude a un proceso de desintegración y cambio o desaparición, caso de las musas dibujadas por Lorde. El poema presenta una pluralidad de voces, "I", cuando habla la poeta y protagonista en la primera estrofa, "We", cuando hablan las musas y "you", cuando las musas se dirigen a la poeta. Todo esto le añade riqueza al poema y a la vez, transmite una cierta sensación de inestabilidad y de confusión en el/la lector/a, que no está muy seguro/a de quién está hablando en cada momento. Aprendemos con este poema, pues, algunos de los entresijos de la creación, que posee sus altos y sus bajos y que siempre es motivo de reflexión para los/as artistas.

#### **IV.6.2.8. Viajes**

Los poemas que tratan este tema pertenecen en su mayoría al libro *Our Dead Behind Us* (1986). El recorrido que indican estos poemas no es turístico sino que contienen una historia humana real o imaginaria: un encuentro, una partida, una amistad, un amor, una lucha común. Algunos sólo muestran el camino de partidas o de vuelta, otros mencionan diversos lugares de la geografía mundial. El mundo, pues, cabe en la



poesía de Lorde, tanto en una calle de Nueva York como en un remoto lugar en África.

Los poemas "Out to the Hard Road" y "Every Traveler Has One Vermont Problem" (*ODBU* 1986, 40, 41) reflejan partidas y viajes a lugares distintos. En el primer poema encontramos escenas de un viaje y la tentación perenne de volver, "The road to Southampton is layered with days/in different directions" (l. 1-2), "and one of us always gave in/at the Center Moriches turn" (l. 6-7). Como vemos, el tiempo y el espacio se confunden y la perspectiva del viaje incluye secuencias temporales y espaciales. Los días provocarán nuevas vivencias y recuerdos que se harán presentes, así es como interpretamos la segunda estrofa:

Part of our secret lay hidden  
in Monday's pocket for comfort  
we always go back  
to our graves. (l. 11-14)

La última estrofa es de tono confesional y en ella, la protagonista del poema muestra lo duro que le resulta partir, salir, irse, "I never told you how much it hurt leaving" (l. 15), "reluctance lining my mouth/potato dust on the last shortcut" (l. 19-20) y, otra vez, la perspectiva espacial y temporal se confunden. Los dos últimos versos "out/to a new September morning" (21-22) incluyen una referencia temporal que estaría encuadrada en lo que Mary Carruthers considera una característica de la poesía lesbiana, "...[T]he unspoken Lesbian past and the ineffable Lesbian future bearing continuously upon the present." (1983, 322). En este poema el viaje ya se hizo y el poema lo evoca, alternando entre detalles humanos, lugares y días.

En contraposición, "Every Traveler Has One Vermont Poem" es más directo y vivo. El tiempo verbal utilizado, presente, le comunica una sensación de inmediatez de la que el otro carece. Estamos en un viaje de vuelta a casa, "tree mosses point the way home" (l. 5). La siguiente estrofa muestra la indiferencia del paisaje ante su paso, "sneeze-

weed and ox-daisies/not caring I am a stranger/making a living choice" (l. 9-11).

Tampoco el racismo está ausente en este poema, como se observa en la última estrofa:

Tanned boys I do not know  
on their first proud harvest  
wave from their father's tractor  
one smiles as we drive past  
the other hollers  
nigger  
into cropped and fragrant air. (l. 12-18)

Lorde dedica todo un verso a la palabra "nigger" (l. 17), con lo cual consigue que destaque en la estrofa y contraste con el último verso que parece indiferente al grito de los chicos del poema. No hay comentarios de la autora sobre lo que esta situación le produjo. La estrofa se asemeja a una anotación en un cuaderno de viaje, otro ejemplo más de una situación muy común para la mayoría de las personas de color. Además, es otro de los riesgos que hay que correr al viajar: el rechazo. A diferencia del otro poema, en éste hallamos un tono más narrativo y menos reflexivo, y más paisaje exterior que interior.

"Home" (*ODBU* 1986, 49) también habla de viajes, a un lugar donde,

we did not need to go to the graveyard  
for affirmation  
our own genealogies  
the language of childhood wars. (l. 3-6)

La poeta y alguien más viajan al lugar de nacimiento de su madre, la isla de Granada, lo cual reafirma los vínculos entre ellas dos y los vínculos con sus madres y con sus antepasados.

La segunda estrofa narra que son reconocidas por dos mujeres negras "Eh Dou-Dou you look too familiar/to you to me" (l. 11-13). Este comentario ya no importaba, pues tanto la poeta como su acompañante se sentían vinculadas con este lugar a través de sus madres. "Home" hace referencia aquí a una idea sentimental del hogar, ya que en

realidad esta isla fue el hogar de la madre de Lorde, no el de la poeta. Para ella, este hogar se encuentra a un nivel más metafórico que real pero es suficiente para que no se sienta rechazada allí y reconozca sus lazos con este lugar. La poeta está haciendo realidad una nostalgia aprendida en su tierna infancia, por boca de su madre, y que probablemente desaparecerá después de su presencia real en la tierra materna. El poema logra transmitirnos esa sensación de sueño hecho realidad, de nostalgia revivida, simplemente mencionando detalles y palabras clave como "genealogies" (l. 5), "affirmation" (l. 4), "childhood wars" (l. 6), "old dark women" (l. 7), etc. El ritmo es muy lento y con pausas internas en los versos.

"On My Way Out I Passed Over You and the Verrazano Bridge" (*ODBU* 1986, 54), es un recorrido entre real e imaginario que Lorde hace por diferentes lugares, personas y situaciones.

En las primeras estrofas, la protagonista del poema se eleva sobre el cielo de Nueva York, contemplándolo todo desde arriba. Observa su casa y le habla a su amante, "oh love, if I become anger/feel me/holding you in my heart..." (l. 6-8). Desde arriba, su propia casa no parece real, ni mucho menos segura, "our house slips under these wings/shuttle between nightmare and the possible" (l. 14-15). Esta primera estrofa da paso a otras en las que Lorde reflexiona sobre la vida y el futuro que les aguarda, bastante amenazadores:

we live on the edge  
of manufacturing  
tomorrow or the unthinkable  
made common as plantain-weed  
by our act of not thinking  
of taking  
only what is given. (l. 31-37)

Este tono reflexivo continúa en la quinta estrofa donde Lorde confiesa los motivos por los que escribe estas palabras. En su intento de ahuyentar los fantasmas que la asedian, quiere que sus versos le sirvan de guía para orientarse en este viaje que está llevando a cabo:

I am writing these words as a route map  
an artifact for survival  
a chronicle of buried treasure  
a mourning  
for this place we are about to be leaving  
a rudder for my children your children  
our lovers our hopes braided (l. 47-53)

Posteriormente, Lorde prosigue su viaje entre Nueva York, El Salvador, Pretoria y San Francisco, con la intención de dar voz a los que carecen de ella y de que su poesía contenga "true history" (l. 74), y reconoce el esfuerzo de la gente de color en la construcción de ciudades y países donde ahora son discriminados (l. 69-75).

Las estrofas siguientes nos ofrecen un panorama de la vida cotidiana de mujeres negras en lugares conflictivos en los que se ven obligadas a luchar por su vida. Las referencias a Ciudad del Cabo nos hacen pensar en el poema "Sisters in Arms" (*ODBU* 1986, 3), al igual que las numerosas escenas de dolor y violencia:

how many of these women  
activated plastique near the oil refineries  
outside Capetown  
burned their houses behind them (l. 83-86)  
.  
which one of these women  
was driven out of Crossroads  
perched on the corrugated walls of her uprooted life  
strapped to a lorry (l. 91-94)

Lorde se siente en conexión con estas mujeres y lucha por cambiar esta historia cotidiana, pero es difícil y se hace con miedo y con pocas esperanzas:

History is not kind to us  
we restitch it with living

past memory forward  
into desire  
into the panic articulation  
of want without having  
or even the promise of getting. (l. 103-109)

Como se aprecia en la última estrofa, para la poeta no existe la certeza de que al final del viaje se llegue al hogar o a puerto seguro, "the flights of this journey/mapless uncertain/and necessary as water." (l. 114-116). A esta sensación de inestabilidad contribuye la poeta con la técnica del *apo-koinou*, consistente, como ya explicamos, en difundir un significado a lo largo de varios versos, hacia arriba y hacia abajo, lo que genera cierta ambigüedad.

En este poema, lo político conduce a lo personal y viceversa. Lorde se solidariza con la trayectoria vital de otras mujeres, haciéndose eco de la injusticia y opresión que sufren muchas de ellas. Para hacer frente a la dura realidad utiliza su escritura, que se convierte en "an artifact for survival" (l. 48).

#### **IV.6.2.9. Muerte**

Encontramos poemas en los que Lorde aborda el tema de su propia muerte directamente y otros que manifiestan dolor por la muerte de un ser querido, a modo de evocación de su memoria. Entre estos últimos no hemos incluido los dedicados a Genevieve, la amiga de Lorde, porque consideramos que, además de ofrecernos una reflexión sobre la muerte, están asociados con la infancia y adolescencia de nuestra poeta y los hemos comentado en el apartado del mismo título.

Aunque podemos afirmar que la muerte aparece como tema en toda su obra, sobre todo en los poemas en los que Lorde lamenta las víctimas de la violencia racial, sexual

o de otro tipo, es en sus dos últimos libros, *Our Dead Behind Us* (1986) y *The Marvelous Arithmetics of Distance* (1993) donde este tema cobra más relevancia debido, quizá, a que la autora la presentía cercana debido a la reaparición del cáncer que padeció.

En "From the Cave" (*ODBU* 1986, 38), la protagonista del poema ha recibido un aviso de la muerte, en forma de viaje hacia un lenguaje desconocido, cuyas claves no sabe interpretar, por ello hace este viaje "mounted on a syllabus/through stairwells hung in dog/and typewriter covers" (l. 6-8), es decir, con instrumentos que le permitan articular su propio lenguaje allí donde vaya. Pero, afortunadamente, el brazo de la muerte no la alcanza esta vez. A pesar de que "the ocean is rising" (l. 9), la poeta afirma que "I came on time/and the waters touched me" (l. 11-12). La última estrofa contrasta con los primeros versos en los que se mencionaba a un hombre, ahora "A woman I love/draws me/a bath of old roses" (l. 13-15). Es quizá un deseo de que el amor venza a la muerte y a la enfermedad, es la conclusión a esta primera batalla contra la muerte, aunque Lorde sabe que la guerra está perdida.

El poema "Never to Dream of Spiders" (*ODBU* 1986, 68) tiene un sabor a hospital, operación, y la sensación de haber escapado a la muerte. En la primera estrofa percibimos la sensación de que la poeta está viviendo en los límites entre la vida y la muerte, ahora y después, presente y futuro, "my day collapses into a hollow tube/soon implodes against now" (l. 2-3); el silencio y las palabras, "in the breathless precision of silence/one work is made" (l. 8-9). Es la sensación producida por la inminencia de la muerte.

La segunda estrofa mezcla alivio y dolor. Alivio al alejar la amenaza de la muerte después de la amputación de un pecho, esa "renegade flesh" (l. 10). Dolor por esa amputación y porque, pasado el tiempo, vuelve a cernirse sobre ella la antigua amenaza

de la muerte, "death lay a condemnation/within my blood" (l. 14-15). La enfermedad sigue allí.

En estos momentos, para la protagonista del poema lo único importante es "The smell of your neck in August" (l. 16), todo lo demás se desvanece, desaparece. Ya en la última estrofa, la protagonista marca la lentitud con la que transcurre el tiempo que pasó en el hospital, su cincuenta aniversario, los pasos que se acercan a su habitación. Esta estrofa contrasta con la inicial, antes "my days collapse into a hollow tube" (l. 2), ahora, "and when they turned the hose upon me/a burst of light" (l. 28-29). Esta luz puede anunciar la muerte o la esperanza de más vida. El poema se mueve entre los límites de la vida y la muerte, la esperanza y la desesperación, el alivio y el dolor. No hay estabilidad posible cuando la vida pende de un hilo.

En "Speechless" (*TMAD* 1993, 48), las dos primeras estrofas presentan imágenes oníricas sobre la muerte, que aparece mencionada directamente en la tercera estrofa. Este paisaje de muerte lo dibuja Lorde lleno de figuras que sugieren el vacío, el caos y lo inevitable, un camino sin retorno:

At the foot of the steps a forest  
strewn with breadcrumb fingers  
sticky with loss  
stuffed with seductive chaotic songs  
like a goose bound for the oven  
giddy trees wait shaken. (l. 1-6)

El sonido silbante de la letra "ese", presente en palabras como "steps" (l. 1), "strewn" (l. 2), "sticky" (l. 3), "stuffed" (l. 4), "shaken" (l. 6), acentúa la idea de silencio y contribuye al ritmo lento del poema. La poeta repite la idea de vacío en la segunda estrofa cuando habla de "the void of course moon" (l. 8), presente asimismo en el título y corroborada en la última estrofa, cuando menciona la muerte como algo que ya ha penetrado en su cuerpo y se ha instalado en su boca impidiéndole hablar. Es como si, al quedarse sin

palabras, Lorde anticipara el silencio final que representa la muerte, sentida como próxima debido a las imágenes que nos ofrece en este poema. La escasez de verbos en forma personal acentúa la falta de movimiento de estos versos.

"Today Is Not the Day" (TMAD 1993, 57) contiene dos voces poéticas que Lorde diferencia de modo tipográfico mediante la letra cursiva, presente en las dos estrofas iniciales del poema. Estos versos indican una reflexión más íntima, distinta a la del resto del poema. Es como si Lorde hubiera sentido la necesidad de justificar ante sus lectores su propia postura ante la muerte. Reconoce la poeta en estas estrofas que su hora está cerca pero que no desea que esta espera se convierta en su única tarea. Del mismo modo que el anuncio de esta situación es directo, Lorde espera que el hecho de la muerte en sí, también lo sea:

*I can't just sit here  
staring death in her face  
blinking and asking for a new name  
by which to greet her*

*I am not afraid to say  
unembellished  
I am dying  
but I do not want to do it  
looking the other way. (l. 1-9)*

En el resto del poema se nos recuerda la provisionalidad en la que se desarrolla la vida de la autora, mediante la repetición del verso "Today is not the day" (l. 10, 13, 73-74) y otros similares, lo cual hace que se aferre al presente más que nunca, "Today is today" (l. 13). Lorde participa del espíritu de la diosa Mawu y su hija Afrekete, tantas veces mencionadas en otros poemas y considera que todavía tienen cosas que hacer:

*feel the sun of my days surround you  
binding our pathways  
we have water to carry  
honey to harvest  
bright seed to plant for the next fair (l. 23-27)*



No renuncia a ninguna de sus actividades diarias, aunque algunas las lleve hasta el límite, mostrando así que le queda poco tiempo, "riding my wheels so close to the line/my eyelashes blaze" (l. 39-40).

En la quinta estrofa, Lorde menciona a sus hijos en su cotidianidad, como si deseara que su muerte no les alterara su rutina y sólo espera que la risa venga a menudo para consolarles por su muerte, "only pray laughter comes often enough/to soften the edge" (l. 49-50).

En la siguiente estrofa, nuestra autora alude a una hermana-amiga-amante, Gloria, para imaginar en la siguiente su propia partida hacia la muerte y cómo Gloria podría llenar su ausencia. Sin embargo, son todo elucubraciones porque todavía está viva:

and when I am gone  
another stranger will find you  
coiled on the warm sand  
beached treasure and love you (l. 63-66)

El último verso del poema, "Today", confirma la cercanía de la muerte porque para los que se encuentran en esa situación, caso de Lorde, el "hoy" posee gran importancia.

Es éste un poema triste pero sereno, donde Lorde muestra una actitud madura de aceptación de lo inevitable y, a la vez, considera que el presente es un lujo del que debe disfrutar.

Podríamos considerar "The Electric Slide Boogie" (*TMAD* 1993, 60) como continuación del poema anterior, aunque si nos ceñimos a la fecha tras el último verso, éste fue escrito varios meses antes. Es el primer día del año y la poeta está en el hospital, nos dice además qué hora es, la 1:16 AM. Lo que nos describe Lorde en las dos siguientes estrofas son los ruidos y olores que escucha y percibe desde su habitación: "...community calls" (l. 5), "drums beating through the walls" (l. 7), "...the sweet clink/of dining-room glasses" (l. 17-18), "...the edged aroma of slightly overdone/dutch-apple pie"

(19-20). El título del poema parece elegido al azar entre los elementos que pueblan este mundillo cotidiano del que la poeta sólo participa con el olfato y el oído.

El que la fecha y la hora formen parte del poema junto a esta yuxtaposición de sonidos y olores muestran que cuando la muerte se presiente cercana, hasta los detalles más insignificantes cobran importancia porque no se sabe cuándo, o si podrán volver a percibirse. Todo estos elementos, en apariencia superficiales, que la poeta quizá nunca consideró dignos de mención, le confirman día a día que sigue viva, y han pasado a formar parte de su universo poético. La última estrofa contrasta con las dos anteriores en tono y longitud. Es la conclusión al bullicio descrito anteriormente y, a nuestro juicio, posee una lectura más profunda de lo que parece a simple vista. El verbo "to sleep" (l. 25) equivaldría a *to die*. Lorde lamenta que le resulta difícil dormir ante la vitalidad que reina a su alrededor pero lo que de verdad siente es tener que abandonar el mundo cuando se encuentra casi en la mitad de su vida.

How hard it is to sleep  
in the middle of life. (l. 25-26)

Entre los poemas en los cuales la autora muestra sus sentimientos y reflexiones ante la muerte de un ser querido destacamos "Eulogy for Alvin Frost" (TBU 1978, 40), que consta de cuatro partes. La presencia de la muerte se aprecia desde la primera estrofa, de modo repetitivo y con imágenes de violencia:

Black men bleeding to death inside themselves  
inside their fine strong bodies  
inside their stomachs  
inside their heads (l. 1-4)

Lorde narra como se enteró de la muerte de un amigo suyo, un hombre joven de treinta y siete años. Evoca la última vez que habló con él, el dolor físico y psíquico que experimentó, y la rebelión ante su muerte. Esta vez, nuestra poeta quiere escribir algo

diferente, pero no sabe si servirá para algo este poema porque está cansada de recordar la memoria de los hombres negros y de los argumentos que tratan de disculpar sus muertes aludiendo a *la psicología de los oprimidos* (l. 77):

I don't want to write a natural poem  
I want to write about the unnatural death  
of a young man at 37 (l. 43-45)

También refleja el efecto devastador que dichas muertes producen en su comunidad, "leaving psychic graffiti/clogging the walls of our hearts/carving out ulcer inside our stomachs" (l. 54-56).

La parte IV de este poema está dedicada al hijo de Alvin. Lorde le anima a no perder la esperanza y le insiste en que le necesitan porque quedan ya muy pocos, "We need you/and there are so few/left" (l. 99-101). Como vemos, otra muerte que es consecuencia de la violencia contra la comunidad negra. La reacción de nuestra poeta es de dolor, y sólo en la última parte observamos palabras de aliento frente a un futuro de violencia y venganza. Lorde alberga esperanzas de formar una comunidad donde hombres y mujeres participen y se necesiten unos a otros.

Es éste un poema con un ritmo rápido y con un crescendo dramático construido a base de imágenes violentas y de dolor que se aminora en la parte IV al adoptar Lorde un tono didáctico. Con el recurso de la interrupción de versos en la última estrofa, consigue que éstos permanezcan en la memoria del/la lector/a y que éste/a se sienta perteneciente a ese "you" que la poeta necesita para llevar a cabo su lucha a favor de la comunidad negra.

"This Urn Contains Earth from German Concentration Camps" (ODBU 1986, 24) contrasta un monumento de piedra y una urna donde parece ser que se recuerda a los muertos del nazismo, con una escena de picnic en la que participa la protagonista del

poema y que está llena de vida: un lago, niños, tierra, animales, etc. A la poeta no le dice nada esta conmemoración oficial de la muerte de personas judías, la cual le resulta fría y distante. Prefiere desenterrar los huesos de la tierra y conmoverse con lo que encuentre, prefiere descubrir ella misma la realidad, en vez de fiarse de su representación oficial. Sólo así estas muertes cobrarán significado para ella:

Earth  
not the unremarkable ash  
of fussy thin-boned infants  
and adolescent Jewish girls  
liming the Ravensbruck potatoes  
careful and monsterless  
this urn makes nothing  
easy to say. (l. 28-35)

"For the Record" (ODBU 1986, 63) está dedicado a una mujer negra mayor llamada Eleanor Bumpers. En la primera estrofa, Lorde solicita la atención de todas las mujeres negras porque quiere que oigan lo que tiene que decir:

Call out the colored girls  
and the ones who call themselves Black  
and the ones who hate the word nigger  
and the ones who are very pale (l. 1-4)

A continuación describe a Eleanor Bumpers como "the grandmother weighing 22 stone" (l. 6) y describe su asesinato con total realismo y crudeza. En el resto de la estrofa, la poeta insiste en decirle al mundo cómo ocurrió:

and I am going to keep telling this  
if it kills me  
and it might in ways I am  
learning. (l. 20-23)

Como tantas otras veces, Lorde siente la necesidad de hablar por los que carecen de voz, de que la poesía sea la *true history* que la historia oficial no es.

La última estrofa compara la suerte de Eleanor Bumpers con la de Indira Gandhi, que fue asesinada con la misma edad. Claramente, la intención de Lorde en este poema

es didáctica. Quiere que estas dos mujeres de color sirvan como ejemplo de figuras fuertes a futuras generaciones. De este modo, su muerte no habrá resultado inútil.

Con "Dear Joe" (*TMAD* 1993, 29) nuestra autora se dirige, en un tono conversacional, a un amigo muerto. Este joven negro ha muerto a los treinta y tres años, y ha quedado convertido en leyenda. Lorde se plantea que los asesinatos, en realidad, son necesarios para que ésto ocurra. Es una acusación contra una sociedad enferma y su manera de fabricar ídolos a toda costa, "the mysterious connection/between whom we murder/and whom we mourn?" (l. 3-5).

La estrofa siguiente está compuesta de recuerdos de situaciones vividas junto a esta persona que nos permiten hacernos una idea sobre su personalidad y la relación que mantuvo con Lorde, que, según muestran algunos versos, era de amistad y compromiso con una causa común:

and the flowers around your casket  
will never die  
preserved without error  
in the crystals between our lashes  
they will never bang down the phone  
in our jangled ears at 3:30 AM  
nor call us to account for our silence  
nor refuse to answer  
or say get away from me  
this is my way or say  
we are wrong prejudiced lazy  
deluded cowardly insignificant faint  
or say fuck you seven times in one sentence (l. 8-20)

Las tres últimas estrofas hacen referencia al cementerio y a la iglesia donde, presumiblemente, se celebró el funeral. Todo resulta bastante frío y ajeno a la persona muerta, desde las flores hasta la gente que ocupa los bancos cercanos a la poeta. Lorde detecta insinceridad, miedo en sus miradas y ganas de volver a su rutina de siempre, a la seguridad, "terror caught in their throats like a lump of clay/and the taxi is waiting to take

them back/out to the sunshine" (l. 40-42). La estrofa final yuxtapone escenas que la autora observa después del funeral. La vida sigue igual que antes de que muriera Joe, cuya existencia parece haberse evaporado sin dejar huella.

Como otras veces, Lorde alterna un ritmo rápido y narrativo con otro pausado y descriptivo. La conclusión es de vacío y la sensación predominante es que la muerte de Joe ha sido inútil pues sólo será una leyenda más. El sacrificio de su vida no parece haber influido en las actitudes generales de los que lo conocieron o en la mejora de los miembros de su comunidad, que siguen mostrándose tan temerosos como antes.

#### **IV.6.2.10. 'Martha', 'Prologue'**

Hemos querido excluir estos poemas de la clasificación anterior por la innovación que añaden a la obra de Lorde, caso de "Martha" (CR, 1970), y por actuar como resumen de muchos de los motivos poéticos de nuestra autora, como observamos en "Prologue" (FLWOPL, 1973). Existen otros que quizá tampoco encajen en la clasificación asignada o que pudieran aparecer bajo una variedad de epígrafes, sin embargo, pensamos que éstos tienen entidad suficiente y originalidad por sí mismos como para ser tratados individualmente.

El poema "Martha" (CR 1970, 10)) es, a nuestro juicio, uno de los más importantes e innovadores de Lorde. Indica un cambio respecto a sus poemas previos y anticipa técnicas y motivos que aparecerán en libros posteriores. Es un poema largo que consta de cinco partes de desigual longitud, siendo la primera la de mayor extensión. Desde el punto de vista meramente visual, destaca el uso de itálicas y mayúsculas, que rompen la uniformidad formal del poema y revelan la existencia de varias voces poéticas, como

veremos a continuación. Según Katherine King, "Martha" también es un poema complejo desde el punto de vista conceptual, pues mezcla la reflexión con la conversación, lo cual se refleja en los diversos registros lingüísticos que dan cabida a un lenguaje formal y a otro coloquial (1987, 188-89). Dada la mezcla de recuerdos, descripciones, narraciones y diálogo, King lo considera "poem/story/journal" (1987, 184) y la propia autora lo vincula a su estancia en Tougaloo College y las ideas de la época (Lorde cit. en Evans 1983, 262). Esto concuerda con la fecha que aparece en *Chosen Poems* (1982), junio-agosto de 1968, año en que Lorde residió en Tougaloo.

Nos hallamos ante un puzzle cuyas piezas han de ser colocadas en su sitio para enterarnos de qué o quién se está hablando. A esto contribuyen las distintas secuencias temporales que se incluyen, mezclando el presente con el pasado. El poema comienza *in media res*, y con el primer verso, la autora declara su intención al escribir el poema: que sirva de diario para Martha, la amiga accidentada, con el fin de que ésta pueda recuperar de algún modo esos días que vivió inconsciente o delirando:

Martha this is a catalog of days  
passing before you looked again.  
Someday you will browse and order them  
at will, or in your necessities. (l. 1-4)

We scraped together the smashed image of flesh  
preparing a memory. No words.  
No words. (l. 11-13)

Martha these are replacement days  
should you ever need them  
given for those you once demanded and never found.  
(l. 18-20)

La sensación de que el poema es un diario se ve confirmada por los versos que indican los días desde el accidente y que tampoco siguen un orden cronológico, ya que primero encontramos "On the first day you were dead" (l. 8), a continuación, "On the eighth day"

(l. 14), y después "On the second day I knew you were alive" (l. 38). También podríamos considerar este poema como un monólogo en el que Lorde, situada al pie de la cama de Martha, repasa los momentos iniciales del accidente de su amiga y su evolución, junto con recuerdos comunes, detalles de su momento presente, información nueva, conversaciones, etc. (King 1987, 185). Además, las descripciones puramente físicas se mezclan con las demostraciones de cariño hacia la amiga inconsciente. El ritmo del poema es muy rápido, favorecido por la utilización de ritmo vertical y la escasez de puntuación, que aceleran el pulso del poema y le añaden un tono coloquial. Como ejemplo de los rasgos anteriores, hemos seleccionado los siguientes versos:

Fetal hands curled inwards on the icy sheets  
your bed was so cold  
the bruises could not appear. (l. 35-37)

I love you and cannot feel you less than Martha  
I love you and cannot split this shaved head  
from Martha's pushy straightness (l. 41-43)

On the Solstice I was in Providence.  
You know this town because you visited friends here.  
(l.48-49)

The Kirschenbaums live in Providence  
and Blossom and Barry  
and Frances. And Frances.  
Martha I am in love again. (l. 57-60)

Back in my hideous city  
I saw you today. Your hair has grown  
and your armpits are scented  
by some careful attendant. (l. 66-69)

Sin embargo, entre los elementos más innovadores -y conmovedores- del poema hallamos la descripción de los intentos de Martha por recuperarse mental y físicamente, y la inclusión de las palabras que articula en esos momentos, que King considera poemas



dentro del poema escrito por Lorde y que expresan su valor y exigen el de los demás a medida que afloran verdades inestables o que permanecían ocultas (1987, 185-86):

Today you opened your eyes, giving  
a blue-filmed history to your mangled words.  
They help me understand  
how you are teaching yourself to learn  
again.

*I need you need me  
Je suis Martha I do not speak french kissing  
Oh Wow. Black and...Black and...beautiful?  
Black and becoming  
somebody else maybe Erica maybe who sat  
in the fourth row behind us in high school  
but I never took French with you Martha  
and who is this Madame Erudite  
who is not me? (l. 78-91)*

*I hear you explaining Neal  
my husband whoever must give me a present  
he has to give me  
himself where I can find him for  
where he can look at himself  
in the mirror I am making  
or over my bed where the window  
is locked into battle with a wall? (l. 142-149)*

La utilización por parte de Martha de "smash of mixed symbols" (l. 45) se convierte en un modelo para construir el poema, favoreciendo la variedad discursiva y significativa y la pluralidad de imágenes, además de proporcionar asociaciones simbólicas (King 1987, 188).

Otro aspecto innovador que Lorde introducirá en este poema es la inclusión de hechos históricos, como el asesinato de Robert Kennedy:

someone has shot another Kennedy  
we are drifting closer to what you predicted  
and your darkness is indeed speaking  
Robert Kennedy is dying Martha  
but not you not you not you (l. 109-113)

and no one intended to run you down on a highway  
being driven home at 7:30 on a low summer evening  
I gave a reading in Harlem that night  
and who shall we try for this shaven head now  
in the court of heart Martha  
where his murder is televised over and over  
(l. 117-122)

Esta yuxtaposición de metáfora y realidad, de noticias y de hechos históricos, personales y colectivos, crea sorprendentes posibilidades técnicas en la obra de Lorde y se convierte en uno de sus recursos más productivos de politización y producción de poesía (King 1987, 188). Es relevante el empleo de este recurso en sus últimos libros, *Our Dead Behind Us* (1986) y *The Marvelous Arithmetics of Distance* (1993), donde encontramos la inclusión de datos, cifras y noticias reales sobre diversos acontecimientos mundiales y su tratamiento con un estilo periodístico.

Todos los ejemplos mencionados anteriormente pertenecen a la primera parte del poema, que ocupa más de la mitad del mismo. Las características que hemos señalado son válidas para el resto del poema. Este avanza cronológicamente y llegamos así hasta la mitad de agosto, "It is the middle of August and you are alive" (l. 210). Las estrofas incluyen recomendaciones médicas, descripciones sobre la evolución de la paciente, expresiones de afecto y esperanza por parte de la poeta, y la voz de Martha, que, expresada en itálica, y a veces en mayúscula, continúa añadiendo significados poco convencionales al poema:

I'M MARTHA HERE DO NOT FORGET ME  
PLEASE KNOCK. (l. 219-20)

Death is a word you can say now  
pain is mortal  
*I am dying for god's sake won't someone please  
get me a doctor PLEASE*  
your screams beat against our faces as you yell  
(l. 238-42)

Termina el poema de modo esperanzador, con afirmaciones de alivio, porque Martha ha logrado escapar a la muerte y porque probablemente nunca ha vivido más intensamente, "You cannot get closer to death than this Martha/the nearest you've come to living yourself" (l. 284-85). Lorde agradece que ésto haya pasado, pero sus palabras también encierran cierto temor. Es como si sólo se pudiera ocupar el límite una vez y la segunda oportunidad ya hubiera sido concedida sin posibilidad de una renovación.

Junto con "Coal" (*TFC*, 1968), consideramos que este poema sobresale en la obra inicial de Lorde y estamos de acuerdo con Katherine King cuando afirma que "Martha" cambia la perspectiva utilizada para aproximarnos a los poemas anteriores y posteriores de Lorde (1987, 189).

"Prologue" (*FLWOPL* 1973, 43), curiosamente, es el último poema del libro. Su complejidad encierra viejos temores y esperanzas de que las cosas estén cambiando para la poeta y sus hijos.

En la primera parte del poema Lorde afirma hablar sin miedo de los reproches sobre su identidad, "I speak without concern for the accusations/that I am too much or too little woman/that I am too black or too white" (l. 15-17). Su voz cada vez está más articulada en su experiencia vital como mujer negra y su yo es fluido, conectado con sus antepasados y deseoso de proyectarse en "...a piece of each one of you" (l. 25). Esta voz deja de estar encerrada en versos que empiezan con "I" para convertirse en "we", y su historia particular da cabida a la de otras personas. Comprende Lorde que la única manera de que su voz permanezca es "seek out those whom I love who are deaf/to whatever does not destroy/or curse the old ways that did not serve us" (l. 2-4). La voz de su corazón la percibimos mediante su poesía, y esta voz la asocia de modo semi-mítico con la madre tierra, como ya hizo en "Coal" (*TFC*, 1968) al hablar de su propia identidad como mujer

negra, "Hear my heart's voice as it darkens/pulling old rhythms out of the earth" (l. 22-23).

Se enfrenta Lorde en la segunda estrofa con las definiciones impuestas sobre su identidad y las de su comunidad, con aquellas voces que tratan de distorsionar su imagen y encorsetarla en estereotipos, o intentan difundir entre ellos el miedo a la diferencia. Nuestra autora, al expresarse, logra superar en parte estas imposiciones pero admite que liberarse del miedo es difícil, "and even as I speak remembered pain is moving/shadows over my face, my own voice fades and/my brothers and sisters are leaving" (l. 46-48).

El resto del poema se centra sobre todo en la relación de Lorde con su madre y su propia relación con sus hijos. La poeta afirma que su madre intentó "...to beat me whiter every day" (l. 51) y rechaza los modelos de la sociedad blanca que su madre quiere imponerle porque no estimulan su identidad racial. Logrará sobrevivir sin ellos y sin transmitírselos a sus hijos, "but I survive/and didn't I survive confirmed/to teach my children where her errors lay" (l. 54-56). La figura paterna también se tambalea a los ojos de Lorde y le ayuda a definirse a sí misma de modo independiente, aunque reconoce la huella de sus padres en sus palabras.

Para sus hijos las cosas han cambiado, en parte, gracias a las luchas de su madre. Pueden aceptarse a sí mismos sin ver su imagen distorsionada, "they have seen their faces defined in a hydrants puddle/before the rainbows of oil obscured them" (l. 80-81). Un tono esperanzador se adueña de estos versos finales, en los que Lorde afirma que "The time of lamentation and curses is passing" (l. 82). La autora se alegra que sus hijos no tengan que vivir su experiencia puesto que éso significa que su lucha ha servido para algo. También es consciente de que su huella perdurará en sus hijos como la de sus padres

habita en ella, mediante "...angry and remembered loving" (l. 97), aunque llegue un día en que sus hijos dejarán de lado la experiencia de su madre para vivir la propia.

Este poema es importante y significativo pues resume lo que ha sido parte de la vida de nuestra poeta, sus conflictos más importantes relativos a la autodefinición, las relaciones con sus padres, su visión de los antepasados, su relación con sus hijos, sus perspectivas de futuro, etc. La lucha de Lorde no ha terminado, pero, para sus hijos, el futuro aparece menos amenazante. Sus esfuerzos son un prólogo a una época más esperanzadora donde la diferencia no constituya un problema, y donde todos puedan definirse de modo independiente, escapando a los estereotipos.

## V. CONCLUSIONES

La obra de Audre Lorde es tan compleja y rica en matices como la idea que hemos comentado a lo largo de esta tesis de su identidad plural. Al abordar la identidad femenina afroamericana, la diferencia o la opresión y sus manifestaciones, entre otros, nuestra autora amplía las reflexiones existentes sobre estos temas, aportando pensamientos y opiniones acerca de los aspectos menos tratados por la crítica literaria y el pensamiento feminista, como las relaciones entre la raza y el género, la escritura de la enfermedad, etc. La introspección que para Lorde implica la actividad poética origina las reflexiones iniciales sobre su propia experiencia que, poco a poco, se diversificarán y mostrarán su postura de denuncia de la opresión, venga de donde venga, y su compromiso por mejorar la situación de las mujeres negras.

Lorde no desarrolla los temas de su obra en progresión lineal, ni en su poesía ni en su prosa. Para ella, la identidad, la memoria, la escritura y la vida misma están hechas a base de fragmentos y, en nuestra opinión, ésta es la razón por la que nuestra autora elige la poesía como principal vía de expresión artística. En su apariencia externa, se trata del género más fragmentado que existe, lo que no impide que un poema o un libro de poemas puedan articular una visión integrada y global sobre cualquier aspecto.

El carácter fragmentario de la prosa de Lorde creemos que se debe a su reticencia a organizar su escritura en bloques sólidos y uniformes. Lorde necesita los espacios en blanco de su poesía que la prosa no le proporciona, por lo que recurre a narrar la misma historia, su lucha contra la enfermedad, dividiéndola en capítulos cuyo enfoque varía, caso de *The Cancer Journals* (1980), a la utilización de ficción, historia y mitos, caso de *Zami* (1982), a ensayos cortos sobre temas diversos, como en *Sister Outsider* (1984), o al diario

personal con interrupciones, como en *A Burst of Light* (1988). A pesar de todo, la obra de Lorde posee una coherencia interna, los fragmentos componen un todo y logran transmitir una visión no dispersa del mundo y de sí misma. Nuestra autora intenta evitar el reduccionismo de las explicaciones simplistas y traslada la diversidad de la realidad y de su persona a su escritura, dotándola de una riqueza de matices y significados. Todo esto se correspondería con el estatus de Lorde como "sister outsider". Nuestra autora convierte esta posición en un principio marginal, en un lugar nuevo desde donde contribuir al discurso literario e intervenir en la sociedad. Lorde se mantiene entre el margen y el centro, criticando los discursos impuestos y negociando con ellos la revalorización e inclusión de su propia producción literaria y la de otras mujeres negras o de color.

Esta especial inclinación hacia los márgenes, los extremos y las intersecciones es constante en su vida y su obra. Para definirse, Lorde siempre acentúa lo plural de su identidad, reconociendo el caos, y paralelamente la armonía y las conexiones y dependencias entre las diversas partes del yo. Al abordar el tema de la opresión, reconoce la variedad de motivos que la originan, la confluencia de éstos y la necesidad, pues, de elaborar múltiples respuestas frente a dicho fenómeno. De igual modo, sus reflexiones sobre la diferencia responden a un deseo de que las personas reconozcan sus divergencias internas y las acepten como algo enriquecedor, extendiendo este concepto a la colectividad en la que desarrollan sus vidas. Se favorece así el diálogo interno con uno/a mismo/a y con los demás miembros de la comunidad, y se impulsa la idea de la diferencia como elemento no amenazante y el sentido crítico frente a lo impuesto.

Este derecho a ser diferente la autora lo pone en práctica en sus relaciones con la comunidad afroamericana. El sentido de responsabilidad histórica hacia este colectivo

prevalece en la obra de algunos/as escritores/as negros/as, anteponiéndose incluso a su propias aspiraciones personales. Lorde, sin embargo, articula en sus textos un individualismo que no actúa en detrimento del compromiso con su comunidad y con otras mujeres; simplemente la autora no desea que su felicidad personal dependa sólo de este vínculo. Al proponer la diferencia como base para el diálogo, Lorde defiende la no coincidencia de sus opiniones, deseos o ambiciones con los de la comunidad afroamericana a la que pertenece, sin que ello implique una ruptura con aquella. El sentido colectivo de su obra reside en la red de conexiones establecidas con otras mujeres y en la función social que la autora atribuye a su escritura. Lorde no pretende recrearse en sus propios sentimientos o experiencias sino articularlas para establecer conexiones con las de otras personas, fomentar el debate entre la comunidad afroamericana y la sociedad en general, y promover una visión nueva y positiva de la identidad femenina afroamericana.

La prosa de Lorde muestra las relaciones entre escritura, vida e identidad. Tiene un carácter autobiográfico y realista, con la excepción de *Zami: A New Spelling of My Name* (1982), que incluye elementos míticos y de ficción junto a la narración de la trayectoria vital de la autora. Ésta transmite una visión del mundo más afrocéntrica que eurocéntrica, donde la existencia no se interpreta sólo como un problema que resolver, sino como una experiencia que vivir, con aspectos positivos y negativos. Para Lorde, nuestro poder procede de lo personal y lo personal es político, es decir, de las vivencias particulares se puede obtener una proyección pública que impulse la acción y el cambio social. Combina en su prosa su experiencia personal con la de su comunidad y alterna la narración de éstas con reflexiones, extractos de su diario y poemas.

Si para Lorde la poesía no constituye un lujo, tampoco ocurre así con la prosa. *The Cancer Journals* (1980) y *A Burst of Light* (1988) son un claro ejemplo de cómo ella



utiliza la escritura como terapia para articular la soledad de la enfermedad, su miedo a la muerte y su dolor. Si la diferencia siempre había formado parte de la vida de Lorde, después de la mastectomía, su cuerpo la proclama a la vista de todos.

La escritura de *The Cancer Journals* nos ofrece diversos puntos de vista narrativos que combinan la crónica directa de la situación con la reflexión posterior sobre la misma, predominando ésta última. Lorde escribe sobre este proceso para no malgastar el sufrimiento que ha vivido y otorgar una dimensión colectiva a su experiencia, con objeto de aliviar el dolor silencioso de las mujeres en esa misma situación. De esta manera, nuestra autora es coherente con una de la máximas de su vida, expresar lo indecible, lo que suele permanecer oculto, rompiendo el silencio sobre un tema tabú. Su exposición al examen público entraña riesgos pero confiere la seguridad de la propia definición. El elemento político reside en la crítica de Lorde hacia la consideración social del cuerpo femenino como un objeto de piezas recambiables. Para la autora, las prótesis son la respuesta de la sociedad a una dramática diferencia física que prefiere no ver. Su utilización degrada a la mujer y convierte la lucha contra la enfermedad en una empresa solitaria, puesto que al eliminar la diferencia públicamente, la mujer ha de resolver sola esta discordancia entre su imagen pública y privada.

En *A Burst of Light* (1988), Lorde ha de enfrentarse otra vez con el cáncer, esta vez de hígado. Leemos la articulación de esta experiencia a través de extractos de su diario personal. Se trata, pues, de una escritura más cercana a la vivencia que nos transmite, donde la amenaza de la muerte se percibe cercana y real. Los sentimientos y las reflexiones se escriben casi al mismo tiempo que se experimentan, dotando a la obra de un tono desgarrado e íntimo.

Lorde retoma el proceso que quedó abierto en *The Cancer Journals*, la lucha contra la enfermedad, para lo cual se sirve de temas y reflexiones que ya habían aparecido en su obra y ofrece una nueva visión sobre los mismos a la luz de sus vivencias en esos momentos. La autora atraviesa por diversas etapas de desesperación, dolor, aceptación y optimismo hasta transmitir al final de la obra un estado de ánimo de serenidad alerta. Es consciente de que la muerte sigue acechándola pero le reconforta pensar que, aunque ella muera, su obra permanecerá. La articulación de su experiencia vital no la libera del dolor pero añade una dimensión colectiva que el silencio habría eliminado.

*Zami: A New Spelling of My Name* (1982) narra la trayectoria vital de la autora desde su infancia hasta que cumple veinte años. Con esta obra, Lorde participa y se distancia de la tradición autobiográfica femenina afroamericana. Su obra no es sólo autobiografía sino "biomitografía", es decir, una mezcla de ficción, historia y mito. De este modo, Lorde expande el género autobiográfico y muestra su intención de desenmascararse y definir su trayectoria vital con sus propias palabras, sin esperar a los juicios de otras personas sobre su vida.

Formalmente, las diversas voces narrativas y el yo textual fluido que Lorde proyecta en esta obra manifiestan su identidad plural de modo no lineal. La utilización de mitos conecta a Lorde con sus antepasadas femeninas y con mujeres actuales a las que desea ofrecer nuevas historias para que expliquen sus orígenes. Este sustrato colectivo es importante, pero no prima sobre lo personal que se encuentra al mismo nivel que lo colectivo. Sus reflexiones sobre la diferencia se derivan de su experiencia como mujer lesbiana negra en los años cincuenta y están centradas en las relaciones de las mujeres entre sí, señalando que la comunidad de mujeres debe ser "the house of difference", un lugar donde éstas puedan manifestar libremente los múltiples aspectos de su personalidad,

sin que prevalezca una representación de la identidad femenina sobre otra, y donde la raza o la clase no sean obstáculos para el diálogo. Al desenmascararse y aceptar sus múltiples identidades en ésta y otras obras, Lorde pone la primera piedra de esta "house of difference".

Los ensayos incluidos en *Sister Outsider* (1984) suponen una aportación significativa al pensamiento feminista afroamericano. Entre los temas tratados destaca el de la diferencia como hecho enriquecedor y fundamento de las relaciones humanas. Lorde utiliza lo personal como base para lo teórico, incluyendo en la narración sus vivencias junto con reflexiones derivadas de éstas y poemas que las ilustran. Dichas reflexiones amplían la experiencia de Lorde y dan cabida a la de otras personas.

La autora señala la raza, clase y género como los tres factores que más oprimen a las afroamericanas e insiste en la complejidad del fenómeno de la opresión, en sus contradicciones y en el hecho de que ningún grupo posea su monopolio. Los ensayos también contribuyen a fortalecer la imagen de las mujeres negras. Lorde propone la articulación de la experiencia mediante la poesía u otras vías de expresión para poner fin al silencio e invisibilidad de las mujeres negras y reclamar su lugar en la sociedad, ya que la propia definición es el primer paso para la supervivencia. No obstante, no se conforma con éso y expone la necesidad de actuar y promover el cambio social, con objeto de transformar la mera supervivencia en una situación de estabilidad en la que se puedan obtener satisfacciones de la propia existencia.

Lorde concibe la poesía como una necesidad, puesto que es su principal vía de expresión artística. Siempre ha desconfiado de la poesía como mero juego retórico o ejercicio de estilo, lo que no es óbice para una cuidadosa elaboración formal de sus poemas. Se trata además de una fuente de comunicación y poder, y un vehículo de

transformación de realidades vividas. Surge de un ejercicio de introspección personal que pone en contacto con los sentimientos y permite su utilización como vehículo de conocimiento. Lorde articula en su poesía la intersección entre su persona y el mundo e intenta combinar y expresar el potencial de sus diferencias internas y las de las comunidades a las que pertenece. Tras esta mirada interior y este encuentro con el caos y la armonía internos, nuestra autora se define a sí misma mediante una poesía que refleja su pluralidad interior, hace posible su supervivencia y le otorga el poder de resisitir imposiciones de cualquier procedencia. Dirige su poesía fundamentalmente a las mujeres, con la intención de fomentar las diversas voces en cada una de ellas como paso previo a la aceptación de las diferencias entre sí.

No podemos afirmar que no exista una evolución en la poesía de Lorde. Desde sus primeros libros hasta los últimos, los temas se amplían y su tratamiento varía, aún así, cada libro de poemas articula por sí mismo el mundo artístico y personal de la autora sin perder su vínculo con los demás. Con sólo leer uno, se obtiene una idea de las preocupaciones esenciales de Lorde sobre sí misma y la realidad, si se leen todos, nos daremos cuenta de que los libros poseen entidad por sí mismos y de que, al mismo tiempo, los poemas limitan unos con otros, coinciden, intersectan y evocan otros anteriores y posteriores desde el punto de vista temático y estilístico. Lorde huye de la uniformidad también en su estilo poético y entre sus estrategias formales más utilizadas destacan aquellas que favorecen la ambigüedad sintáctica y conceptual y, por consiguiente, la pluralidad de significados, como son la interrupción de versos, el ritmo vertical, y el *apokoinou*. Lorde combina todas estas técnicas con metáforas innovadoras, de ahí que un tema que se repita en una misma obra o en varias conserve su poder para sugerir nuevos

significados, a la vez que recuerda sensaciones, sentimientos o reflexiones ya experimentados al leer otros poemas.

La autora se resiste a concluir sus libros de poemas pues sería, en cierta medida, como limitar sus significados. Por ello, gusta de la revisión como medio de dotar al poema de nuevos sentidos derivados de los cambios introducidos en el mismo y de su situación en una secuencia de poemas distinta a la inicial, bien porque esté incluido en un libro recopilatorio, bien porque se haya integrado en otro libro nuevo, caso de *Between Our Selves* (1976), cuyos poemas fueron incluidos en *The Black Unicorn* (1978). Lorde revisa un poema para que sea más fiel a la experiencia emocional que lo originó, lo cual no restringe su significado, por el contrario, permite al lector comprender mejor el proceso de escritura de la autora y relacionar los cambios que introduce en el poema con la evolución artística y personal de ésta.

Entre los aspectos relevantes de la poesía de Lorde debemos señalar la yuxtaposición de un lenguaje coloquial que incluye eslóganes, diálogos, noticias, datos, etc., con un lenguaje literario más elaborado, combinación que diversifica la voz poética de la autora y da entrada a otras. La utilización de mitos africanos distintos de los occidentales para articular la identidad afroamericana y enriquecer su definición como mujer lesbiana negra proporciona imágenes y metáforas innovadoras y es un ejemplo claro de la búsqueda por parte de la autora de vías artísticas alternativas que rechazan lo impuesto.

Lorde subvierte el lenguaje poético convencional al asociar su raza con imágenes positivas y entablar relación con sus musas de igual a igual, evitando el patrón sujeto-objeto de la poesía amorosa masculina tradicional. Sus poemas de amor y desamor rompen el silencio y la vergüenza en que muchas lesbianas viven sus relaciones. Lorde

rechaza desempeñar el papel de víctima y muestra en estos poemas las alegrías y desdichas de sus relaciones amorosas con otras mujeres. De este modo, pretende que una cuestión personal como su orientación sexual pueda fomentar el debate sobre el sexismo y la homofobia en la sociedad y en la comunidad afroamericana. Esta última ha concentrado sus esfuerzos en luchar contra la discriminación racial, olvidando que existen otras opresiones.

Sus dos primeros libros de poesía *The First Cities* (1968) y *Cables to Rage* (1970) ilustran los pasos iniciales de Lorde en busca de una voz poética propia. Su definición como mujer negra está presente ya en "Coal", pero su lesbianismo no aparece de modo evidente. El tono sentimental de *The First Cities* convive en *Cables to Rage* con estrategias poéticas elaboradas como observamos en el sorprendente poema "Martha". Los siguientes, *From a Land Where Other People Live* (1973) y *New York Head Shop and Museum* (1974), están cuajados de referencias al clima político y social de violencia e inestabilidad que se vivía en los años setenta en Estados Unidos y de denuncias sobre la opresión y violencia en la vida cotidiana de los negros. La autora sigue articulando su identidad racial junto con su experiencia vital y la de su comunidad. Por primera vez se define como lesbiana explícitamente en su conocido "Love Poem".

*Between Our Selves* (1976) se publicó en una pequeña editorial, después de *Coal* (1976), primer libro recopilatorio de Lorde y su primera incursión en una editorial comercial. Esta obra se compone de poemas largos con un lenguaje elaborado que anticipan su próxima obra, *The Black Unicorn* (1978), donde éstos serán incluidos en su totalidad. Lorde muestra la violencia que afecta a los jóvenes negros, reflexiona sobre ella y profundiza en las claves de su identidad, analizando el papel de sus padres y de algunas figuras femeninas en la formación de la misma, además de tratar temas como la alienación

y las relaciones familiares. Lo más sobresaliente de *The Black Unicorn*, es la presencia de mitos africanos y la conexión que establece Lorde entre éstos, su propia experiencia y la de su comunidad. El mundo legendario de estos poemas aparece junto a escenas urbanas y cotidianas de la autora, donde ella nos recuerda el contexto real y concreto desde el que habla. No todo es mito en esta obra: Lorde también escribe sobre la violencia, las relaciones madre-hija o el amor.

*Our Dead Behind Us* (1986) incorpora diversos discursos extra-literarios, entre ellos la jerga periodística y el lenguaje de la sociedad de consumo. Las historias públicas y privadas se entrelazan con repetidas enumeraciones de nombres, lugares y personas. El viaje y la presencia de la enfermedad y la muerte como experiencias en la vida de Lorde son temas novedosos con respecto a libros anteriores. La muerte siempre había estado presente en su obra, pero no la preocupación por la suya propia sino la causada por la situación de violencia y destrucción de su comunidad. En algunos poemas de esta obra encontramos ecos de *From a Land Where Other People Live* y *New York Head Shop and Museum*, aunque con un estilo más depurado y menos cargado de metáforas.

Finalmente, *The Marvelous Arithmetics of Distance* (1993), obra póstuma, continúa con el estilo realista, periodístico y documental de *Our Dead Behind Us*. Lorde utiliza un lenguaje poético directo, alejándose de metáforas e imágenes recargadas. Observamos un predominio de poemas sobre temas personales sin intención política explícita. Hay un sufrimiento que es privado y universal a la vez y una cierta inestabilidad emocional ante la amenaza cercana de la muerte, lo cual comunica a los poemas un tono de disolución que la poeta intenta contrarrestar tejiendo una red de conexiones con diversas mujeres. En sus poemas de amor destacan en especial aquellos que dibujan vínculos afectivos entre mujeres más que el contacto puramente físico.

Los libros recopilatorios *Coal* (1976), *Chosen Poems -Old and New-* (1982) y *Undersong* (1993) muestran el intento de la autora por acercar su poesía inicial, menos conocida por haber aparecido en editoriales no comerciales, al público. Ninguno de éstos incluye poemas procedentes de *The Black Unicorn*, cuya secuencia poética Lorde no deseaba desmembrar, ni de *Our Dead Behind Us*. Algunos poemas cambian de título, en otros, la autora revisa el vocabulario o la puntuación de los versos, pero para la mayoría de los poemas, la revisión consiste en aparecer en una secuencia poética distinta a la original.

En un principio, su poesía no va dirigida a un lector concreto. A partir de *Cables to Rage* (1970), Lorde empieza a orientarla hacia un público negro, como podemos apreciar en *From a Land Where Other People Live* (1973) y *New York Head Shop and Museum* (1974), obras que coinciden con el auge del "Black Arts Movement". A partir de *The Black Unicorn* (1978), su voz poética se diversifica más y se dirige a una audiencia blanca y negra. Sus libros encierran, pues, varios niveles de lectura. Sin embargo, Lorde desea que su poesía llegue, sobre todo, a las mujeres, y en especial a las mujeres negras y de color, porque hay muy pocas obras que se centren en ellas e intenten articular su experiencia.

Leer a Audre Lorde es difícil y, para mí, ha supuesto un reto, cuyo resultado ha sido muy satisfactorio. Su vida y su obra constituyen un punto de referencia constante en mi visión del mundo y de la literatura. Su poesía exige atención y esfuerzo y pocas veces tenemos la impresión de que un poema sobra. En su amplia producción literaria, Lorde permanece fiel a las inquietudes esenciales de su vida, sin que el contacto diario con la discriminación racial, la violencia y la dificultad de las relaciones humanas oriente su sensibilidad artística hacia otros derroteros. Esto no implica que su poesía y su prosa sean



siempre esperanzadoras, al contrario, en numerosas ocasiones, nuestra autora se muestra escéptica y pesimista respecto a la resolución de determinadas situaciones. Sin embargo, a pesar de los fracasos, sigue creyendo en el poder de la escritura para impulsar un cambio personal y social. Lorde no se deja vencer por la tiranía del silencio y prefiere asumir los riesgos que la articulación de sus experiencias, sentimientos y reflexiones conlleva. Su obra representa la transformación del silencio en lenguaje y sienta las bases para la acción. Sus palabras trascienden la muerte, el silencio total, y proporcionan un punto de referencia valioso sobre numerosos temas personales y políticos, que serán siendo importantes en los próximos años. Podremos asentir, rechazar o cuestionar sus opiniones pero, a mi juicio, es difícil permanecer indiferente ante ellos.

Si tuviera que definir la actividad artística de Lorde con una palabra, ésta sería pluralidad. Identidad plural, pluralidad de diferencias y de opresiones, pluralidad de significados. Aparte de la importancia que para la crítica feminista poseen sus reflexiones sobre la diferencia como hecho no amenazante y la opresión como fenómeno complejo, la grandeza de su obra reside en su poder para sugerir y añadir nuevos significados con cada lectura y para establecer conexiones formales y temáticas entre sus poemas y entre los distintos géneros literarios que utiliza.

Con esta tesis doctoral espero, en primer lugar, haber despertado interés por la obra de Audre Lorde y la poesía afroamericana femenina. Sus ideas sobre la diferencia y la identidad son relevantes a la hora de reflexionar acerca del yo textual presente en autobiografías u otros textos de autores/as pertenecientes a grupos oprimidos. Confío también en que mi estudio sobre la obra de Audre Lorde haya servido para profundizar en los elementos de raza y género y su influencia en la literatura afroamericana, mejorando nuestro conocimiento de la misma y estimulando el interés por investigar en

áreas poco conocidas como la poesía o los ensayos y escritos teóricos de autores/as afroamericanos/as. La producción literaria de Audre Lorde contribuye de modo significativo a que las manifestaciones artísticas de las mujeres negras, dadas sus innovaciones temáticas y formales, adquieran cada vez mayor prestigio y atención por parte de ambientes académicos y del público en general.

Durante los cuatro años que he dedicado al estudio de la obra de Audre Lorde, he tenido la sensación de conocer personalmente a la autora. Sin embargo, su muerte, acaecida en noviembre de 1992, acabó con la ilusión de establecer contacto con ella y ha supuesto a la vez una gran pérdida para la literatura y el feminismo. Aunque ya no escriba más poemas ni ensayos, Audre Lorde ha conseguido que la muerte no sea el silencio total puesto que, en cierto modo, ella sigue viva a través de su obra. Como nos dice Marge Piercy en el poema incluido al principio de esta tesis, "Audre, Audre, your work shines on in the night".

## VI. APÉNDICE

Contenido de las recopilaciones de poemas llevadas a cabo por Audre Lorde en *Coal* (1976), *Chosen Poems -Old and New-* (1982) y *Undersong* (1992).

### **COAL** (1976)

#### **I**

Rites of Passage  
Father Son and Holy Ghost  
Coal  
Rooming Houses Are Old Women  
The Woman Thing  
Oaxaca  
Summer Oracle  
Generation  
A Family Resemblance  
Song

#### **II**

On a Night of the Full Moon  
Now That I Am Forever with Child  
What My Child Learns of the Sea  
Spring People  
Poem for a Poet  
Story Books on a Kitchen Table  
Pirouette  
Hard Love Rock  
Father the Year Has Fallen  
Gemini  
Bridge through My Window  
Conversations in Crisis  
The Maiden

#### **III**

When the Saints Come Marching in  
On Midsummer's Eve  
Dreams Bite  
Suspension  
A Child Shall Lead  
Afterlove  
The Dozens  
And What About the Children

For the King and Queen of Summer  
Fantasy and Conversation  
Paperweight

#### IV

Martha

#### V

Memorial I  
Memorial II  
The Songless Lark  
Anniversary  
Second Spring  
To a Girl Who Knew What Side Her Bread Was Buttered On

#### ***CHOSEN POEMS -OLD AND NEW- (1982)***

#### ***From Coal, First Cities, and Cables to Rage***

Memorial  
Second Spring  
Anniversary  
Memorial II  
To a Girl Who Knew What Side Her Bread Was Buttered On  
Oaxaca  
Gemini  
Pirouette  
The Maiden  
Suspension  
Father, Son, and Holy Ghost  
Father, The Year Has Fallen  
Coal  
Song  
Conversations In Crisis  
A Child Shall Lead  
Now That I Am Forever With Child  
What My Child Learns Of The Sea  
The Woman Thing  
And What About The Children  
Spring People  
Generation  
Bridge Through My Window  
A Family Resemblance  
Rites of Passage

Rooming Houses Are Old Women  
On A Night Of The Full Moon  
Hard Love Rock  
When The Saints Come Marching In  
Dreams Bite  
The Dozens  
Fantasy and Conversation  
Martha  
Paperweight  
Poem For a Poet  
Story Books On A Kitchen Table

***From From A Land Where Other People Live***

Equinox  
The Seventh Sense  
Change Of Season  
For Each Of You  
Good Mirrors Are Not Cheap  
As I Grow Up Again  
New Year's Day  
Neighbours  
Love, Maybe  
Conclusion  
The Winds of Orisha  
Who Said It Was Simple  
The Day They Eulogized Mahalia  
Progress Report  
Black Mother Woman  
Teacher  
Generation II  
Relevant Is Different Points On The Circle  
Dear Toni Instead Of A Letter  
Prologue  
Moving Out Or The End Of Cooperative Living  
Moving In  
Movement Song

***From New York Head Shop and Museum***

Mentor  
The Fallen  
Revolution Is One Form Of Social Change  
The American Cancer Society Or There Is More Than One Way To Skin A Coon  
A Sewerplant Grows In Harlem Or I'm A Stranger Here Myself When Does The Next  
Swan Leave  
Cables To Rage Or I've Been Talking On This Street Corner A Hell Of A Long Time  
Release Time

Ballad From Childhood  
New York City  
To The Girl Who Lives In A Tree  
Hard Love Rock # II  
Love Poem  
Song For A Thin Sister  
To Marie, In Flight  
Visit To A City Out of Time  
To My Daughter The Junkie On A Train  
A Birthday Memorial To Seventh Street  
One Year To Life On The Grand Central Shuttle  
My Fifth Trip To Washington Ended In Northeast Delaware  
Separation  
Vietnam Addenda  
The Workers Rose On May Day Or Postscript To Karl Marx  
Keyfood  
A Trip On The Staten Island Ferry  
Now  
Memorial III From A Phone Booth On Broadway  
And Don't Think I Won't Be Waiting  
For My Singing Sister  
Monkeyman  
Oya  
The Brown Menace Or Poem To The Survival Of Roaches  
Sacrifice  
Blackstudies

### **New Poems**

The Evening News  
Za Ki Tan Ke Parlay Lot  
Afterimages  
A Poem For Women In Rage  
October  
Sister, Morning Is A Time For Miracles  
Need: A Choral Of Black Women's Voices

### ***UNDERSONG* (1992)**

#### **Part I**

#### ***From Coal, First Cities, and Cables to Rage***

Memorial  
Memorial II  
Return  
To a Girl Who Knew What Side Her Bread Was Buttered On  
Oaxaca

Gemini  
Pirouette  
The Maiden  
Echo  
Suspension  
Father, Son, and Holy Ghost  
Father, The Year Has Fallen  
Bloodbirth  
Coal  
Song  
Conversation In Crisis  
Now That I Am Forever With Child  
What My Child Learns Of The Sea  
The Woman Thing  
And What About The Children  
Suffer The Children  
Spring People  
Generation  
Bridge Through My Window  
A Family Resemblance  
Summer Oracle  
Rites of Passage  
Rooming Houses Are Old Women  
On A Night Of The Full Moon  
Hard Love Rock  
When The Saints Come Marching In  
Dreams Bite  
The Dozens  
Fantasy And Conversation  
Sowing  
Martha  
Poem For a Poet  
Story Books On A Kitchen Table

## **Part 2**

### ***From From A Land Where Other People Live***

Equinox  
The Seventh Sense  
Change Of Season  
For Each Of You  
New Year's Day  
Good Mirrors Are Not Cheap  
As I Grow Up Again  
Neighbours  
Love, Maybe  
Conclusion  
The Winds of Orisha

Who Said It Was Simple  
The Day They Eulogized Mahalia  
Progress Report  
Black Mother Woman  
Teacher  
Generation II  
Relevant Is Different Points On The Circle  
Dear Toni...  
Prologue  
Moving Out Or The End Of Cooperative Living  
Signs  
Movement Song

### **Part 3**

#### ***From New York Head Shop and Museum***

Mentor  
Revolution Is One Form Of Social Change  
The American Cancer Society Or There Is More Than One Way To Skin A Coon  
A Sewerplant Grows In Harlem Or I'm A Stranger Here Myself...  
Cables To Rage Or I've Been Talking On This Street Corner...  
Release Time  
Ballad From Childhood  
New York City  
To The Girl Who Lives In A Tree  
Hard Love Rock # II  
Love Poem  
Song For A Thin Sister  
St. Louis A City Out of Time  
To My Daughter The Junkie On A Train  
The Bees  
A Birthday Memorial To Seventh Street  
My Fifth Trip To Washington Ended In Northeast Delaware  
Barren  
Separation  
Vietnam Addenda  
The Workers Rose On May Day Or Postscript To Karl Marx  
Keyfoods  
A Trip On The Staten Island Ferry  
Now  
Memorial III-From A Phone Booth On Broadway  
And Don't Think I Won't Be Waiting  
For My Singing Sister  
Monkeyman  
Oya  
The Brown Menace Or Poem To The Survival Of Roaches  
Sacrifice  
Blackstudies



**Part 4**

**New Poems 1978-1982**

The Evening News

Za Ki Tan Ke Parlay Lot

Afterimages

A Poem For Women In Rage

October

Sister, Morning Is A Time For Miracles

Need: A Choral Of Black Women's Voices

## VII. BIBLIOGRAFÍA

### 1. Fuentes primarias

#### a) Poesía

Lorde, Audre. *The First Cities*. New York: The Poets Press, Inc., 1968.

---. *Cables to Rage*. London: Paul Breman, 1970.

---. *From a Land Where Other People Live*. Detroit: Broadside Press, 1973.

---. *New York Head Shop and Museum*. Detroit: Broadside Press, 1974.

---. *Coal*. New York: Norton, 1976.

---. *Between Our Selves*. Point Reyes: Eidolon Editions, 1976.

---. *The Black Unicorn*. New York: Norton, 1978.

---. *Chosen Poems -Old and New*. New York: Norton, 1982.

---. *Our Dead Behind Us*. New York: Norton, 1986.

---. *Undersong*. New York: Norton, 1992.

---. *The Marvelous Arithmetics of Distance*. New York: Norton, 1993.

#### b) Prosa

Lorde, Audre. *The Cancer Journals*. San Francisco: Spinsters/Aunt Lute, 1980.

---. *Zami: A New Spelling of My Name*. Freedom, CA: The Crossing Press, 1982.

---. *Sister Outsider*. Freedom, CA: The Crossing Press, 1984.

---. *A Burst of Light*. Ithaca, NY: Firebrand Books, 1988.

## 2. Fuentes secundarias

- Abel, Elizabeth, Marianne Hirsch, y Elizabeth Langland, eds. *The Voyage In: Fictions of Female Development*. Hanover, NH: UP of New England, 1983.
- Alarcón, Norma. "The Theoretical Subject(s) of *This Bridge Called My Back* and Anglo-American Feminism". Anzaldúa 356-69.
- Alexander, Elizabeth. *Collage: An Approach to Reading African-American Women's Literature*. Diss. University of Pennsylvania, 1992. Ann Arbor: UMI, 1993. 9308527.
- Allen, Paula Gunn. *The Sacred Hoop: Recovering the Feminine in American Indian Traditions*. Boston: Beacon Press, 1986.
- Andrews, William L. *To Tell a Free Story: The First Century of Afro-American Autobiography. 1760-1865*. Urbana: U of Illinois P, 1986.
- Annas, Pamela. "A Poetry of Survival. Unnaming and Renaming in the Poetry of Audre Lorde, Pat Parker, Sylvia Plath, and Adrienne Rich". *Colby Library Quarterly* 18.1 (March 1982): 9-25.
- Anzaldúa, Gloria, ed. *Making Face, Making Soul. Haciendo Caras: Critical Perspectives by Women of Color*. San Francisco: An Aunt Lute Foundation Book, 1990.
- Avi-ram, Amitai F. "Apo koinou in Audre Lorde and the Moderns: Defining the Differences". *Callaloo* 9.1 (Winter 1986): 193-208.
- Awkward, Michael. *Inspiriting Influences. Tradition, Revision, and Afro-American Women's Novels*. New York: Columbia UP, 1989.
- Baker, Houston A., y Patricia Redmond, eds. *Afro-American Literary Study in the 1990s*. Chicago: U of Chicago P, 1989.
- Baker, Houston A. *Workings of the Spirit: The Poetics of Afro-American Women's Writing*. Chicago. U of Chicago P, 1991.
- Bakhtin, Mikhail. *The Dialogic Imagination*. Trads. Caryl Emerson y Michael Holoquist. Austin: U of Texas P, 1981.
- Bakhtin, Mikhail, y P. N. Medvedev. *The Formal Method in Literary Scholarship: A Critical Introduction to Sociological Poetics*. Trad. Albert J. Wehrle. Baltimore: Goucher College Series, 1978.
- Barrett, Michèle, y Anne Phillips, eds. *Destabilizing Theory. Contemporary Feminist Debates*. Cambridge, Eng.: Polity Press, 1992.

- Bauer Maglin, Nan. " 'Don't never forget the bridge that you crossed over on': The Literature of Matrilineage". Davidson y Broner 257-67.
- Bell, Roseann P., Bettye J. Parker y Beverly Guy-Shetfall, eds. *Sturdy Black Bridges. Visions of Black Women in Literature*. Garden City, NY: Anchor Press/Doubleday, 1979.
- Bennet, Paula. *My Life a Loaded Gun: Dickinson, Plath, Rich, and Female Creativity*. 1986. Urbana: U of Illinois P, 1990.
- Benstock, Shari. "Authorizing the Autobiographical". Benstock 10-34.
- , ed. *The Private Self: Theory and Practice of Women's Autobiographical Writings*. London: Routledge, 1988.
- Bethel, Lorraine. " 'This Infinity of Conscious Pain': Zora Neale Hurston and the Black Female Literary Tradition". Hull, Bell Scott y Smith 176-88.
- Blackburn, Regina. "In Search of the Black Female Self: African-American Women's Autobiographies and Ethnicity". Jelinek 133-48.
- Bloom, Lynn Z. "Heritages: Mother-Daughter Relationships in Autobiographies". Davidson y Broner, 291-303.
- Braxton, Joanne M. *Black Women Writing Autobiography. A Tradition Within a Tradition*. Philadelphia: Temple UP, 1989.
- Braxton, Joanne, y Andrée N. McLaughlin, eds. *Wild Women in the Whirlwind: Afro-American Culture and the Contemporary Literary Renaissance*. New Brunswick, NJ: Rutgers UP, 1990.
- Bristow, Joseph, ed. *Sexual Sameness: Textual Differences in Lesbian and Gay Writing*. London: Routledge, 1992.
- Brodzki, Bella, y Celeste Schenk. "Introduction". Brodzki y Schenk 1-15.
- , eds. *Life/Lines: Theorizing Women's Autobiography*. Ithaca: Cornell UP, 1988.
- Bulkin, Elly. "'Kissing/Against the Light': A Look at Lesbian Poetry". Cruikshank 32-54.
- Burgher, Mary. "Images of Self and Race in the Autobiographies of Black 'Women'". Bell, Parker y Guy-Shetfall 107-22.
- Butler, Judith. *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. New York: Routledge, 1990.
- Butterfield, Stephen. *Black Autobiography in America*. Amherst: U of Massachusetts P, 1974.

- Caraway, Nancy. *Racism and the Politics of American Feminism*. Knoxville: The U of Tennessee P, 1991.
- Carruthers, Mary J. "Imagining Women: Notes Towards a Feminist Poetic". *Massachusetts Review* 20 (Summer 1979): 281-307.
- . "The Revision of the Muse: Adrienne Rich, Audre Lorde, Judy Grahn, Olga Broumas". *Hudson Review* 36 (1983): 293-322.
- Casto, Estella Kathryn. *Reading Feminist Poetry: A Study of the Work of Anne Sexton, Adrienne Rich, Audre Lorde, and Olga Broumas*. Diss. The Ohio State University, 1990. Ann Arbor: UMI, 1990. 9022483
- Chinosole. *Black Autobiographical Writing: A Comparative Approach*. Diss. University of Oregon, 1986. Ann Arbor: UMI, 1986. 8622490.
- . "Audre Lorde and Matrilineal Diaspora: 'moving history beyond nightmare into structures for the future...' ". *Braxton y McLaughlin* 379-94.
- Chodorow, Nancy. *Psychoanalysis and the Sociology of Gender*. Berkeley: U of California P, 1978.
- Christian, Barbara. "Trajectories of Self-Definition: Placing Contemporary Afro-American Women's Fiction". *Pryse y Spillers* 1985a, 232-48.
- . *Black Feminist Criticism: Perspectives on Black Women Writers*. New York: Pergamon Press, 1985b.
- . "The Race for Theory". *JanMohamed, et al.* 1990, 37-49.
- Clarke, Cheryl. Rev. of *The Cancer Journals*, by Audre Lorde. *Conditions: Seven* III.1 (Spring 1981): 148-54.
- Collecott, Diana. "What Is Not Said: A Study in Textual Inversion". *Bristow* 91-110.
- Collins, Patricia Hill. *Black Feminist Thought*. New York: Routledge, 1990.
- Cook, Blanche Wiesen. " 'Women Alone Stir My Imagination': Lesbianism and the Cultural Tradition". *Signs* 4.4 (Summer 1979): 718-39.
- Couser, G. Thomas. "Autopathography: Women, Illness, and Lifewriting". *Auto/biography Studies: A/B* 6.1 (Spring 1991): 65-75.
- Cruikshank, Margaret, ed. *Lesbian Studies: Present and Future*. Old Westbury, NY: Feminist Press, 1982.
- Davidson, Cathy N., y E. M. Broner, eds. *The Lost Tradition: Mothers and Daughters in Literature*. New York: Ungar, 1980.

- de Lauretis, Teresa, ed. *Feminist Studies/Critical Studies*. Bloomington: Indiana UP, 1986.
- DeShazer, Mary K. *Inspiring Women: Reimagining the Muse*. New York: Pergamon Press, 1986.
- . "'Sisters in Arms': The Warrior Construct in Writings by Contemporary U.S. Women of Color". Jones 1991, 261-86.
- Dhairyam, Sagri. "'Artifacts for Survival': Remapping the Contours of Poetry with Audre Lorde". *Feminist Studies* 18.2 (Summer 1992): 229-56.
- Díaz-Diocaretz, Myriam. "Black North-American Women Poets in the Semiotics of Culture". *Women, Feminist Identity, and Society in the 1980s: Selected Papers*. Eds. Myriam Díaz-Diocaretz, e Iris M. Zavala. Amsterdam, PA: John Benjamin Press, 1985.
- DiBernard, Barbara. "Zami. A Portrait of the Artist as a Black Lesbian". *The Kenyon Review* 13.4 (Fall 1991): 195-213.
- DuPlessis, Rachel Blau. "Reader, I Married Me: A Polygynous Memoir". Greene y Kahn 1993, 97-111.
- . "The Critique of Consciousness and Myth in Levertov, Rich, and Rukeyser". Gilbert y Gubar 1979, 280-300.
- Evans, Mari, ed. *Black Women Writers 1950-1980. A Critical Evaluation*. New York: Anchor Press, 1984.
- Farwell, Marilyn R. "Towards a Definition of the Lesbian Literary Imagination". *Signs* 14.1 (Autumn 1988): 100-18.
- Foster, Frances Smith. "Adding Color and Contour to Early American Self-Portraits: Autobiographical Writings of Afro-American Women". Pryse y Spillers 25-38.
- Foster, Thomas. "'The Very House of Difference': Gender as 'Embattled' Standpoint". *Genders* Nº 8 (Summer 1990): 17-37.
- Fox-Genovese, Elizabeth. "My Statue, My Self. Autobiographical Writings of Afro-American Women". Benstock 1988, 63-89.
- . "Myth and History: Discourse of Origins in Zora Neale Hurston and Maya Angelou". *Black American Literary Forum* 24. 2 (Summer 1990): 221-35.
- Freedman, Estelle B., et al., eds. *The Lesbian Issue*. Chicago: U of Chicago P, 1985.
- Friedman, Sandra, y Alec Irwin. "Christian Feminism, Eros, and Power in Right Relation". *Cross Currents* 40.3 (Fall 1990): 387-405.

- Friedman, Susan Stanford. "Women's Autobiographical Selves. Theory and Practice". Benstock 34-62.
- Fuss, Diana. *Essentially Speaking. Feminism, Nature, and Difference*. New York: Routledge, 1989.
- Gardiner, Judith Kegan. "On Female Identity and Writing by Women". *Critical Inquiry* 8 (Winter 1981): 347-61.
- Gates, Henry Louis, ed. *Black Literature and Literary Theory*. New York: Methuen, 1984.
- , ed. *"Race", Writing, and Difference*. Chicago: U of Chicago P, 1986.
- . "The Blackness of Blackness: A Critique of the Sign and the Signifying Monkey". 1983. Gates 1984, 285-321.
- Gelpi, Barbara Charlesworth. "A Common Language: The American Woman Poet". Gilbert y Gubar 269-79.
- Gilbert, Sandra M., y Susan Gubar, eds. *Shakespeare's Sisters: Feminist Essays on Women Poets*. Bloomington: Indiana UP, 1979.
- Gilmore, Leigh. *Autobiographics. A Feminist Theory of Women's Self-Representation*. Ithaca: Cornell UP, 1994.
- Gomez, Jewelle. "A Cultural Legacy Denied and Discovered: Black Lesbians in Fiction by Women". B. Smith 1983, 110-23.
- Gordon, Linda. "On 'Difference' ". *Genders* Nº 10 (Spring 1991): 91-111.
- Grahn, Judy. *The Highest Apple: Sappho and the Lesbian Poetic Tradition*. San Francisco: Spinsters Ink, 1985.
- Greene, Gayle, y Coppélia Kahn, eds. *Changing Subjects. The Making of Feminist Literary Criticism*. London: Routledge, 1993.
- Greene, Gayle. "Looking at History". Greene y Kahn 1993, 4-27.
- Greene, Gayle, y Coppélia Kahn, eds. *Making a Difference: Feminist Literary Criticism*. London: Routledge, 1985.
- Griffin, Gabriele. *Heavenly Love? Lesbian Images in Twentieth-Century Women's Writing*. Manchester: Manchester UP, 1993.
- Gusdorf, Georges. "Conditions and Limits of Autobiography". 1956. Trad. James Olney. Olney 1980, 28-48.

- Hammond, Karla M. "Audre Lorde: Interview". *Denver Quarterly* 16 (Spring 1981): 10-27.
- Harris, Marie, y Kathleen Aguero, eds. *A Gift of Tongues. Critical Challenges in Contemporary American Poetry*. Athens, GA: The U of Georgia P, 1987.
- Hartman, Joan E., y Ellen Messer-Davidow, eds. *(En)Gendering Knowledge: Feminists in Academe*. Knoxville: U of Tennessee P, 1991.
- Henderson, Mae Gwendolyn. "Speaking in Tongues: Dialogics, Dialectics, and the Black Woman Writer's Literary Tradition". *Wall* 1989, 16-37.
- Henderson, Stephen. *Understanding the New Black Poetry: Black Speech and Black Music as Poetic References*. New York: William Morrow and Co., 1973.
- Hernton, Calvin C. *The Sexual Mountain and Black Women Writers: Adventures in Sex, Literature, and Real Life*. New York: Anchor/Doubleday, 1987.
- Hobby, Elaine, y Chris White, eds. *What Lesbians Do in Books*. London: The Women's Press, 1991.
- Holloway, Karla F. C. "Revision and (Re)membrance: A Theory of Literary Structures in Literature by African-American Women Writers". *Black American Literary Forum* 24.4 (Winter 1990): 617-31.
- hooks, bell. *Talking Back: Thinking Feminist, Thinking Black*. Boston: South End Press, 1989.
- . *Yearning: Race, Gender, and Cultural Politics*. Toronto: Between the Lines, 1990.
- Hull, Gloria T. "Afro-American Women Poets: A Bio-Critical Survey". *Gilbert y Gubar* 1979, 165-82.
- Hull, Gloria T., Patricia Bell Scott, y Barbara Smith, eds. *All the Women Are White, All the Blacks Are Men, But Some of Us Are Brave*. Old Westbury, NY: The Feminist Press, 1982.
- Hull, Gloria T. "History/My History". *Greene y Kahn* 1993, 48-63.
- . "Living on the Line: Audre Lorde and *Our Dead Behind Us*". *Wall* 1989, 150-72.
- . Rev. of *Between Our Selves*, by Audre Lorde. *Conditions* 1 (1977): 97-100.
- James, Stanley M., y Abena P. A. Busia, eds. *Theorizing Black Feminisms. The Visionary Pragmatism of Black Women*. London: Routledge, 1993.
- JanMohamed, Abdul R., et al., eds. *The Nature and Context of Minority Discourse*. New York: Oxford UP, 1990.



- Jay, Karla, y Joanne Glasgow, eds. *Lesbian Texts and Contexts: Radical Revisions*. New York: New York UP, 1990.
- Jelinek, Estelle C. *Women's Autobiography. Essays in Criticism*. Bloomington: Indiana UP, 1980.
- Johnson-Odim, Cheryl. "Common Themes, Different Contexts: Third World Women and Feminism". Mohanty, Russo y Torres 314-27.
- Jones, Suzanne W., ed. *Writing the Woman Artist. Essays on Poetics, Politics, and Portraiture*. Philadelphia: U of Pennsylvania P, 1991.
- Jordan, June, y Angela Davis. " 'Strong beyond all definition': On Poetry and Politics: Two Perspectives". *The Women's Review of Books* 4.1 (1987): 19-21.
- Jump, Harriet Devine, ed. *Diverse Voices. Essays on Twentieth-Century Women Writers in English*. Hertfordshire: Harvester Wheatsheaf, 1991.
- Kaplan, Caren. "Resisiting Autobiography. Out-Law Genres and Transnational Feminist Subjects". Smith y Watson 115-38.
- Kammer, Jeanne. "The Art of Silence and the Forms of Women's Poetry". Gilbert y Gubar 153-64.
- Keating, AnnLouise. "Making 'our shattered faces whole': The Black Goddess and Audre Lorde's Revision of Patriarchal Myth". *Frontiers* XIII.1 (1992): 20-33
- Kennard, Jean E. "Ourself Behind Ourself: A Theory for Lesbian Readers". Freedman, et. al., 153-68.
- Kidd, Helen. "And Still I Rise. Five Contemporary Black Women Poets from North America". Jump 124-57.
- King, Katherine Ruth. *Canons without Innocence: Academic Practices and Feminist Practices Making the Poem in the Work of Emily Dickinson and Audre Lorde*. Diss. University of California, Santa Cruz, 1987. Ann Arbor: UMI, 1988. 8810862.
- Klein, Yvonne M. "Myth and Community in Recent Lesbian Fiction". Jay y Glasgow 330-38.
- Koolish, Lynda. "The Bones of This Body Say, Dance. Self-Empowerment in Contemporary Poetry by Women of Color". Harris y Aguero 1-56.
- Lauter, Estella. "Re-visioning Creativity: Audre Lorde's Refiguration of Eros as the Black Mother Within". Jones 398-418.
- Lewis, Gail. "Audre Lorde: Vignettes and Mental Conversations". *Feminist Review* Nº. 34 (Spring 1990): 100-14.

- Lorde, Audre. "My Words Will Be There". Evans 261-68.
- Martin, Biddy, y Chandra Talpade Mohanty. "Feminist Politics: What's Home Got to Do with It?". de Lauretis 191-212.
- Martin, Biddy. "Lesbian Identity and Autobiographical Difference". Brodzki y Schenk 1988, 77-103.
- Martin, Joan M. "The Notion of Difference for Emerging Womanist Ethics". *Journal of Feminist Studies in Religion* 9.1-2 (Spring/Fall 1993): 39-51.
- Mason, Mary G. "Travel as Metaphor and Reality in Afro-American Women's Autobiography, 1850-1972". *Black American Literary Forum* 24.2 (Summer 1990): 337-56.
- McDowell, Deborah E. "New Directions for Black Feminist Criticism". 1980. Showalter 1985, 186-99.
- McKay, Nellie Y. "Acknowledging Differences. Can Women Find Unity through Diversity?". James y Busia 1993, 267-82.
- . "Race, Gender, and Cultural Context in Zora Neale Hurston's *Dust Tracks on a Road*". Brodzki y Schenk 1988, 175-88.
- Miller, Nancy K. *Getting Personal: Feminist Occasions and Other Autobiographical Acts*. New York: Routledge, 1991.
- Misch, Georg. *A History of Autobiography in Antiquity*. Trad. E. W. Dickes. Cambridge, MA: Harvard UP, 1951.
- Mohanty, Chandra Talpade. "Cartographies of Struggle: Third World Women and the Politics of Feminism". Mohanty, Russo y Torres 1-47.
- Mohanty, Chandra Talpade, Ann Russo, y Lourdes Torres, eds. *Third World Women and the Politics of Feminism*. Bloomington: Indiana UP, 1991.
- Montefiore, Jan. *Feminism and Poetry*. London: Pandora Press, 1987.
- Moraga, Cherrie, y Gloria Anzaldúa, eds. *This Bridge Called My Back: Writings by Radical Women of Color*. Massachusetts: Persephone Press, 1981.
- Munt, Sally, ed. *New Lesbian Criticism: Literary and Cultural Readings*. London: Harvester Wheatsheaf, 1992.
- Olney, James. "Autobiography and the Cultural Moment". Olney 1980, 3-27.
- , ed. *Autobiography: Essays Theoretical and Critical*. Princeton: Princeton UP, 1980.

- . *Metaphors of Self: The Meaning of Autobiography*. Princeton: Princeton UP, 1972.
- O'Neale, Sondra. "Race, Sex and Self: Aspects of *Bildung* in Select Novels by Black American Women Novelists". *Mellus* 9.4 (Winter II 1982): 25-37.
- Orenstein, Gloria F. "Creation and Healing: An Empowering Relationship for Women Artists". *Women's Studies International Forum* 8.5 (1985): 439-58.
- Ortner, Sherry. "Is Female to Male as Nature Is to Culture?". *Rosaldo y Lamphere* 67-87.
- Ostriker, Alicia Suskin. *Stealing the Language: The Emergence of Women's Poetry in America*. Boston: Beacon Press, 1986.
- Perreault, Jeanne. " 'that the pain not be wasted': Audre Lorde and the Written Self". *Auto/Biography Studies: A/B* 4.1 (1988): 1-16.
- Pryse, Marjorie, y Hortense J. Spillers, eds. *Conjuring: Black Women's Fiction, and Literary Tradition*. Bloomington: Indiana UP, 1985.
- Ragland-Sullivan, Ellie. *Jacques Lacan and the Philosophy of Psychoanalysis*. Urbana: U of Illinois P, 1986.
- Raynaud, Claudine. " 'A Nutmeg Nestled Inside Its Covering of Mace': Audre Lorde's *Zami*". *Brodzki y Schenk* 221-42.
- Reagon, Bernice Johnson. "Coalition Politics: Turning the Century". B. Smith, 1983.
- . "My Black Mothers and Sisters or On Beginning a Cultural Autobiography". *Feminist Studies* 8 (Spring 1982): 81-95.
- Rich, Adrienne. "Compulsory Heterosexuality and Lesbian Existence". *Signs* 5.4 (Summer 1980): 631-660.
- . "Speech delivered at Women in Struggle: Seneca, Medgar Evers, Nicaragua" evening sponsored by IKON magazine, October 28. *Womanews* (December 1983).
- Rosaldo, Michelle Zimbalist, y Louise Lamphere, eds. *Woman, Culture, and Society*. Stanford: Stanford UP, 1974.
- Rothenberg, Paula. "The Construction, Deconstruction, and Reconstruction of Difference". *Hypatia* 5.1 (Spring 1990): 42-57.
- Rowbotham, Sheila. *Woman's Consciousness, Man's World*. London: Penguin, 1973.
- Rowell, Charles H. "Above the Wind: An Interview with Audre Lorde". *Callaloo* 14.1 (1991): 83-95.

- Russo, Ann. " 'We Cannot Live without Our Lives': White Women, Antiracism, and Feminism". Mohanty, Russo y Torres 297-313.
- Sadoff, Dianne F. "Black Matrilineage: The Case of Alice Walker and Zora Neale Hurston". *Signs* 11 (Autumn 1985): 4-26.
- Sandoval, Chela. "Feminism and Racism: A Report on the 1981 National Women's Studies Association Conference". Anzaldúa 55-71.
- Sheffey, Ruthe T. "Rhetorical Structure in Contemporary Afro-American Poetry". *College Language Association Journal* XXIV.1 (September 1980): 97-107.
- Showalter, Elaine, ed. *Speaking of Gender*. New York: Routledge, 1989.
- , ed. *The New Feminist Criticism. Essays on Women, Literature, and Theory*. New York: Pantheon Books, 1985.
- Smith, Barbara, ed. *Home Girls: A Black Feminist Anthology*. New York: Kitchen Table, Women of Color Press, 1983.
- . "The Truth That Never Hurts: Black Lesbians in Fiction in the 1980s". Braxton y McLaughlin 1990, 213-45.
- . "Toward a Black Feminist Criticism." 1977. Showalter 1985, 168-85.
- Smith, Sidonie. *A Poetics of Women's Autobiography. Marginality and The Fictions of Self-Representation*. Bloomington: Indiana UP, 1987.
- Smith, Sidonie, y Julia Watson, eds. *De/Colonizing the Subject: The Politics of Gender in Women's Autobiography*. Minneapolis: U of Minnesota P, 1992.
- Smith, Sidonie. *Subjectivity, Identity and the Body. Women's Autobiographical Practices in the XXth century*. Bloomington: Indiana UP, 1993.
- Smith, Valerie. "Black Feminist Theory and the Representation of the 'Other' ". Wall 1989a, 38-57.
- . "Gender and Afro-Americanist Literary Theory and Criticism". Showalter 1989, 56-70.
- Snead, James A. "Repetition as a Figure of Black Culture". Gates 1984, 59-79.
- Sontag, Susan. *Illness as Metaphor*. New York: Vintage Books, 1978.
- Spector, Judith, ed. *Gender Studies: New Directions in Feminist Criticism*. Bowling Green, OH: Popular, 1986.
- Spengemann, William C. *The Forms of Autobiography: Episodes in the History of a Literary Genre*. New Haven: Yale UP, 1980.

- Spillers, Hortense J. "Cross-Currents, Discontinuities: Black Women's Fiction". *Pryse y Spillers* 249-61.
- Stanton, Domna C. "Autogynography: Is the Subject Different?". *The Female Autograph*. Ed. Domna C. Stanton. New York: New York Literary Forum, 1984.
- Stepto, Robert. *From Behind the Veil: A Study of Afro-American Narrative*. Urbana: U of Illinois P, 1979.
- Tate, Claudia. *Black Women Writers at Work*. New York: Continuum, 1983.
- Templeton, Barbara. *A Feminist Theory of Poetics*. Diss. The University of Tennessee, 1984. Ann Arbor: UMI, 1985. 8506922.
- Thompson, Lisa Bernadette. *Audre Lorde as Theorist. The Essence of Self in the Poetry and Prose of a Warrior*. Master Thesis. U of California, Los Angeles, 1991.
- Uttal, Lynet. "Inclusion Without Influence: The Continuing Tokenism of Women of Color". *Anzaldúa* 42-5.
- Voss, Norine. " 'Saying the Unsayable': An Introduction to Women's Autobiography". *Spector* 218-33.
- Wall, Cheryl A., ed. *Changing Our Own Words: Essays on Criticism, Theory, and Writing by Black Women*. New Brunswick, NJ: Rutgers UP, 1989.
- Watson, Julia. "Unspeakable Differences: The Politics of Gender in Lesbian and Heterosexual Women's Autobiographies". *Smith y Watson* 139-168.
- Werner, Craig. *Adrienne Rich. The Poet and Her Critics*. Chicago: American Literary Association, 1988.
- . "On the Ends of Afro-American 'Modernist' Autobiography". *Black American Literary Forum* 24.2 (Summer 1990): 203-20.
- Willis, Susan. "Black Women Writers: Taking a Critical Perspective". *Greene y Kahn* 1985, 211-37.
- Wilson, Anna. "Audre Lorde and the African-American Tradition: When the Family Is Not Enough". *Munt* 75-93.
- Winter, Nina. "Audre Lorde". *Interview with the Muse: Remarkable Women Speak on Creativity and Power*. Berkeley, CA: Moon Books, 1978. 74-81.
- Woolf, Virginia. "On Being Ill". *"The Moment" and Other Essays*. New York: Harcourt, 1948. 9-23.

Yorke, Liz. "Primary Intensities: Lesbian Poetry and the Reading of Difference". Hobby  
y White 1991a, 28-49.

---. *Impertinent Voices. Subversive Strategies in Contemporary Women's Poetry*. London:  
Routledge, 1991b.

Zimmerman, Bonnie. "Exiting from Patriarchy: The Lesbian Novel of Development".  
Abel, Hirsch y Langland 244-57.

---. "In Academia, and Out: The Experience of a Lesbian Feminist Literary Critic".  
Greene y Kahn 1993, 112-20.

---. "The Politics of Transliteration: Lesbian Personal Narratives". *Signs* 9.4 (Summer  
1984): 663-82.

---. *The Safe Sea of Women*. Boston: Beacon Press, 1990.